

Alcove.....
Case.....
Shelf.....
No.....

Over Reference Sh.

**NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY**

Wellesley




**PERIODICAL
College.**

Presented by

Prof. C. W. Hooper

No. *1718* *Chemistry, 1878*





Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
Boston Library Consortium Member Libraries

GAZETTE



DES

BEAUX - ARTS

ONZIÈME ANNÉE — DEUXIÈME PÉRIODE

TOME DEUXIÈME





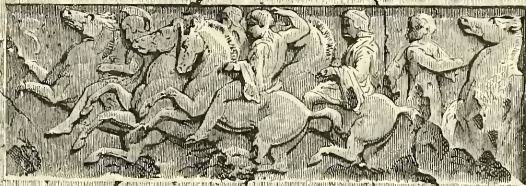
GAZETTE
des
BEAUX-ARTS

Courrier Européen

de L'ART et de la CURIOSITÉ

PARIS

1869



19187

not

2W

2

93

21



GAZETTE DES BEAUX-ARTS

SALON DE 1869¹

IV.

PRENDRE quelque souci des médailles distribuées par le jury, ce serait, j'imagine, manquer aux règles de la plus vulgaire prudence. Sachons mieux le prix du temps. Vainement les excellents artistes et les amateurs éclairés qui composent le conclave se mettront d'accord à l'heure du scr-

1. Voir le précédent numéro.

tin pour désigner à l'attention publique les œuvres qui ont pu leur sourire, ils ne parviendront pas à nous faire prendre le change sur la valeur de certains tableaux et de certains noms. Si grande que soit la sincérité de leur jugement, ils auront beau nous inviter à considérer comme de bons peintres messieurs tels ou tels; leur avis sera curieux parce qu'il donne la note du temps, mais nous nous garderons bien de le suivre. Ajoutons que les médailles n'ont même pas toujours ce faible mérite de révéler la mode régnante; souvent des considérations étrangères à l'art compliquent cette distribution; l'amitié n'y perd pas ses droits; le désir, bien naturel, de réparer d'anciens oublis, de consoler des vanités froissées, a pu parfois peser de quelque poids dans les décisions du jury. Du moment que la question de sentiment intervient, nous sommes naturellement désarmé. Des rencontres heureuses se mêlent d'ailleurs, dans cette répartition, à des choix douteux: nous croyons que cet aimable laisser aller aura les résultats attendus. L'institution des médailles périra; nous n'en serons pour notre part nullement contristé; nous applaudirons même à une mesure qui délivrera l'art et les artistes de ces préoccupations puérides: elles ne sont dignes ni de l'un, ni des autres.

Conservons-donc la liberté de notre pensée et suivons, au risque de nous méprendre, le sentiment, évidemment déraisonnable, qui nous fait préférer la bonne peinture à la peinture malsaine. Heureusement le nombre est encore assez considérable de ceux qui savent leur noble métier. Bien que, dans la peinture de genre, nous ne puissions nous arrêter que devant les œuvres significatives, nous allons rencontrer plus d'une page excellente ou digne d'étude.

Parmi ceux qui ont vraiment le souci de leur art et qui vont creusant leur sillon avec un redoublement de volonté, M. Brion est au premier rang. Ses paysanneries sont austères. Je ne sais si le public, curieux avant tout d'être égayé ou attendri, rend à ce sérieux travailleur la justice qui lui est due. Aux scènes intimes qu'il emprunte à la vie des paysans de l'Alsace ou des Vosges, il manque peut-être le mot pour rire ou le trait qui fait pleurer, mais ceci n'est point notre affaire, et, sans chercher dans M. Brion ce que Diderot a découvert dans Greuze, il nous suffit de trouver dans le *Mariage protestant*, comme l'an passé dans la *Lecture de la Bible*, une forte saveur morale et beaucoup de bonne peinture. M. Brion ne donne rien au hasard: il compose son tableau, il équilibre ses groupes, et, bien que l'expression soit chez lui discrète et contenue, il fait dire aux physionomies, aux attitudes de ses personnages tout ce qu'elles doivent dire. Sans aller jusqu'au portrait, ses têtes ont



G. BRION FINEY

RAJON SCULPT

UN MARIAGE PROTESTANT EN ALSACE
Salon de 1869.

Gazette des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris

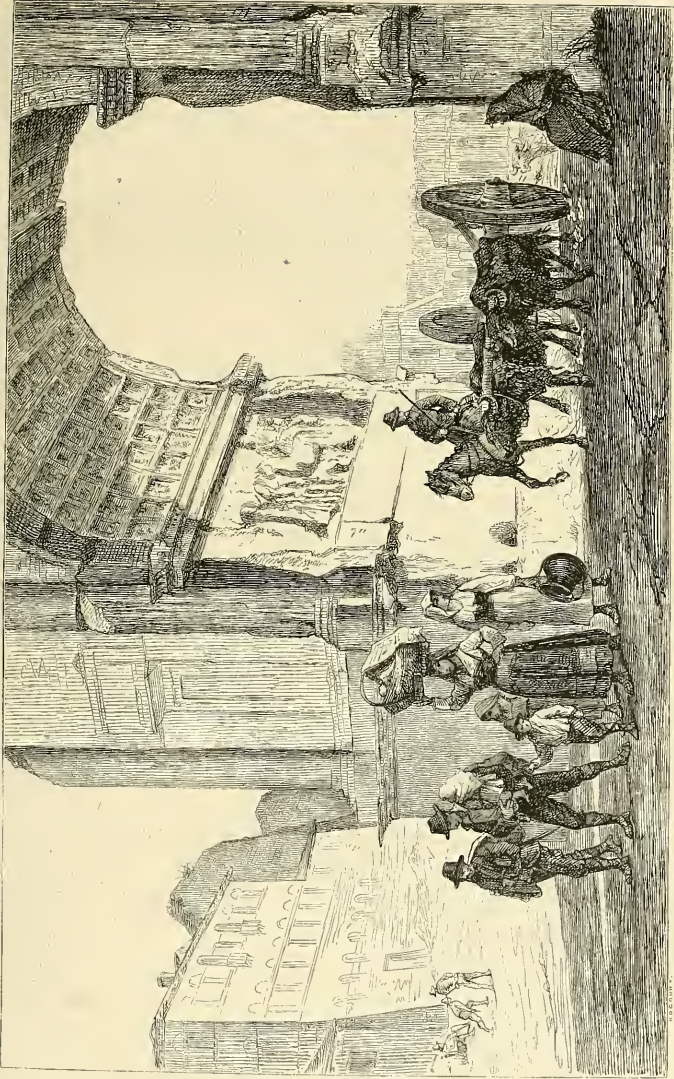
de l'intimité et du caractère. Très préoccupé du milieu pittoresque et des circonstances ambiantes, il prête à ses figures les costumes, le mobilier, les accessoires qui leur conviennent. M. Brion est un habile metteur en scène, et rien qu'à voir ses intérieurs, ses chaises robustes, son grand poêle en faïence verte, on devine tout de suite que, sur ce modeste théâtre éclairé d'un demi-jour, il ne peut se passer que des aventures patriarcales et douces. Le *Mariage protestant en Alsace* réunit toutes les qualités que nous avons dû, bien des fois déjà, reconnaître à M. Brion. En présence du pasteur, devant l'Évangile ouvert sur la table, la fiancée, revêtue de ses habits de fête, le mari, quelque peu empêché dans son costume du dimanche, vont échanger le mot qui crée une famille nouvelle. Symétriquement rangés à droite et à gauche, les parents assistent au mariage. Ce sont d'honnêtes paysans qui croient encore aux vieilles coutumes. La scène est grave, et l'impression qui s'en dégage est due surtout à l'unité de la lumière enveloppante, à la force d'une coloration soutenue par des dessous bien établis. M. Brion est un de nos bons ouvriers : il sait le prix des tons bruns, il combine et il calcule les valeurs. Sa peinture est d'ailleurs nourrie, solide et bien portante. Grâce à ses qualités d'observateur, à ses mérites d'exécutant, M. Brion est dans la voie de l'art moderne : sa sincérité lui tient lieu d'idéal.

La fatalité de l'ordre alphabétique a placé, à côté du *Mariage protestant*, le *Pardon*, de M. Breton. Une comparaison intéressante s'établit ainsi entre deux peintres dont la loyauté est pareille et qui, par des qualités différentes, tiennent un bon rang dans l'école. Les mystiques auront beau dire que le sentiment est tout, il est visible ici que la question d'exécution n'est pas le moins du monde une question secondaire. Dans le voisinage de M. Brion, M. Breton est un peintre débile ; une coloration plus forte, une combinaison meilleure des tons clairs et des tons foncés, la saine fierté d'un pinceau plus généreux, augmenteraient singulièrement le prix de son tableau. C'est d'ailleurs une œuvre d'un rare mérite. Ceux-là mêmes qui n'ont pas un goût excessif pour les processions se sentent touchés par la conviction recueillie de ces bons paysans bretons qui, promenant par la campagne la naïve image d'un Christ barbare, s'avancent le cierge en main, et murmurent des litanies. Au sortir de l'église, les femmes et les enfants se sont rangés en haie pour laisser passer le cortège auquel ils se mêleront tout à l'heure. Dans ce groupe de vieillards aux longs cheveux, dans cette foule de jeunes filles aux coiffes blanches, il y a des têtes d'un caractère très-personnel et très-vivant : tous ces braves gens accomplissent leur pieux pèlerinage avec une dévotion sincère, et, sous ce rapport, le tableau de M. Breton est le

tableau le plus religieux du Salon. L'auteur du *Pardon* avait déjà touché à cet ordre de sujets dans la *Plantation d'un calvaire*. Son talent, voilé de mélancolie, semble ému d'une douce piété pour ces choses où tant de cœurs blessés cherchent encore le remède.

Le grand peintre des paysans, M. J.-F. Millet, ne nous donne cette année qu'un groupe d'une assez puissante singularité. Nous n'attachons pas à ce morceau plus d'importance qu'il ne convient, et si nous en parlons ici c'est que rien n'est indifférent de ce qui sort de ce sérieux pinceau. Dans la *Leçon de tricot*, une femme, la tête couverte d'un mouchoir de couleur, initie au maniement des aiguilles une petite paysanne qui se livre de tout son cœur à ce travail nouveau pour elle : attentive et appliquée, elle avance les lèvres et retient son souffle par un mouvement familier à l'enfant en présence d'une difficulté. On peut critiquer ici quelques rugosités dans le rendu des chairs : à ceux qui goûtent les épidermes satinés de M. Cabanel, les deux tricoteuses de M. Millet paraîtront bien rudes : il semblera aussi que les carnations de leur visage sont un peu rouges ; mais la maîtresse et l'écolière sont habituées à vivre en plein air, et le soleil, en les regardant, les a colorées d'un ton de brique. Ceci dit et expliqué, l'œuvre de M. Millet a ce robuste accent de sincérité qui peut ne pas plaire à tous, mais qui n'appartient qu'aux maîtres. Lorsque la *Tondeuse de moutons* fut exposée pour la première fois, on la trouva peu avenante : aujourd'hui ce fier tableau s'est revêtu d'une sorte de patine ambrée, les colorations se sont fondues, et cette figure est devenue comme un bas-relief rustique d'un caractère étrange et puissant. La *Leçon de tricot*, nous le croyons, gagnera beaucoup à vieillir, et ceux qui sont jeunes aujourd'hui ne s'étonneront pas de retrouver tôt ou tard ce tableau dans un musée.

On le voit : les noms que nous avons à citer sont presque toujours les mêmes, et si nous voulions y regarder de près nous reconnaitrions au Salon tous nos clients des autres années. M. Feyen-Perrin a peint les *Vanneuses de Cancale*, et l'on jugera sans doute que, tout en restant fidèle à la vérité, il aurait pu aisément agrandir un peu ses silhouettes et aller plus avant dans la recherche du caractère : il s'est arrêté à moitié chemin. M. Jundt s'immobilise dans son parti pris, mais il y a toujours de la finesse et des gris délicats dans son brouillard. Un nouveau venu, M. Vayson, l'auteur d'un tableau très-hardi exposé en 1868, se montre plus sobre dans son *Berger* de cette année, mais non moins touché de l'aspect vrai des choses. Il a le sens de l'unité et de la lumière. M. Vayson peint aussi des fleurs, et, s'il y mettait un peu plus de dessin, le succès irait bien vite à ses bouquets éclatants.



AUC DE TITUS, A ROME, PAR M. MOUCHOT.

L'Italie n'est pas mauvaise à M. Hébert. On sait combien sa manière s'était amollie et quel aspect maladif il donnait à ses figures de keepsake. Il a, pendant dix ans, peint de petites Italiennes à l'œil enfiévré, aux formes avachies et fondantes; nous goûtions peu cette pathologie sentimentale. Depuis qu'il est à Rome, il a revu de près ses modèles, et, en bon médecin, il commence à les guérir de leur longue malaria. Son procédé est encore très-artificiel, son idéal reste mondain, il croit toujours aux romances; et pourtant la *Lavandara*, la *Pastorella* sont de jolies figurines, infiniment mieux dessinées que leurs sœurs et presque vivantes. M. Hébert est un talent délicat. Sa convalescence a fort réjoui ses amis.

M. Mouchot, renonçant à l'Égypte, a peint dans une chaude lumière l'*Arc de Titus* et un groupe de paysans romains défilant avec leurs bêtes sous la voûte de la ruine colossale. M. F. Reynaud a revu Naples, et il en a rapporté l'*Allegrezza*, une bande joyeuse de lazzaroni, pittoresquement dépenaillés, qui s'avancent vers le spectateur en poussant des cris, en agitant des rameaux verts. Le motif est ingénieux et bien choisi; il n'y manque qu'un peu de franchise, et, disons le mot, de violence.

L'esprit de l'exécution donne du prix au tableau de M. Georges Vi- bert, le *Retour de la dime*. Plus hardi encore, et non moins fin d'inten- tions, M. Zamacoïs se moque doucement des moines. Venant d'un Espa- gnol, cette ironie est un signe du temps. S'il eût fait paraître jadis ces irrévérences, M. Zamacoïs eût été brûlé. On l'applaudit aujourd'hui, et l'on a raison. La *Rentrée au couvent*, le *Bon pasteur*, sont des tableaux où le premier venu trouve à s'égayer, mais l'art y a sa place, et l'ama- teur y rencontre un joli choix de colorations, des agencements ingénieux et nouveaux, des attitudes prises sur le vif et surtout de petites têtes enlevées avec liberté et de la meilleure humeur du monde. — Naturelle- ment, M. Zamacoïs n'a point eu de médaille.

M. Pille a été mieux traité. Il avait exposé l'année dernière un tableau remarquable, *Sybille de Clèves haranguant les défenseurs de Wittenberg*. Le jury n'y attacha qu'un intérêt médiocre; il se ravise aujourd'hui, il répare l'omission commise. Le *Coin de marché à Munich* n'est pas une peinture tout à fait réussie; l'air manque à ces figures entassées; la coloration est monotone; le faire est un peu caboté; mais M. Pille a trouvé, pour former la dominante de son tableau, un certain gris qui n'est point déplaisant, et qui se mêle aux roses pâles des figures de femmes, aux costumes bruns ou noirs dont elles sont revêtues. Le caractère des têtes est plutôt indiqué que saisi; il est juste pourtant, mais nous vou- drions que l'auteur creusât plus profond ses physionomies. Quant à pré- sent, nous acceptons le *Coin de marché* comme une promesse heureuse.



CH. COURTY, SC.

HAÏTI DE MUFFIERS

Salon de 1869.

DESSINÉ PAR M. J. J. J.

M. J. J. J.

Imp. A. Sirey, Paris.

Nous renonçons à répéter une fois de plus ce que nous avons dit si souvent à propos de M. Gérôme, bien que son exposition de cette année ne soit point à dédaigner, et que la *Promenade du harem* puisse à quelques égards rappeler le *Prisonnier*, qui réussit si fort en 1863. Le type arabe est très-bien saisi dans le *Conteur*, de M. Gustave Boulanger, toujours plus heureux dans ses scènes algériennes que dans les motifs renouvelés des Grecs où, mélangeant deux idéals, il associe d'une si étrange façon les antiques hétaires aux petites dames du lac. Un très-bon tableau est celui que M. Huguet intitule les *Femmes des Ouled-Nayls*, intérieur de ville où, sur les murailles blanches, se détachent en pleine lumière des costumes éclatants. Le *Labour* de M. Guillaumet est aussi une savante peinture, un peu singulière au premier abord à cause des tons violacés qui colorent les montagnes : l'effet est juste cependant et plein d'unité. Mais tout cela n'empêchera pas M. Fromentin de demeurer le vrai maître de l'Orient. Sa *Fantasia* est d'une coloration très-brillante; meilleure encore est la *Halte de muletiers*. Il y a là des détails d'une exquise finesse; les petits mulets, les cavaliers, le paysage, sont peints à ravir dans une gamme spirituelle et douce qui n'eût pas déplu à Philip Wouwerman.

Dans les scènes de genre historique, dans les tableaux à costumes, peu de choses à citer, j'entends de choses saillantes, car, en bonne justice on ne devrait omettre ni les restitutions archéologiques de MM. Albert et Julien de Vriendt, ni la *Mort de Virginie* de M. James Bertrand, ni l'amusante historiette empruntée par M. Comte à Jehan de Saint-Gelais, et qui nous montre des bohémiens faisant danser devant Louis XI malade deux petits cochons habillés à la plus belle mode de 1470. D'hâbiles graveurs trouveront dans toutes ces anecdotes le sujet de jolies images qui attendriront le passant ou qui l'inviteront à sourire. Et peut-être fera-t-on aussi une belle estampe avec le *Printemps* de M. Heilbuth. Faut-il voir dans ce tableau une évolution nouvelle de cet artiste mobile qui va cherchant toujours et qui se transforme constamment? L'année dernière, M. Heilbuth était hollandais et son *Job* le rattachait tardivement au groupe des Govaert Flinck et des Fictoor. On l'avait vu naguère raconter avec esprit la comédie italienne, et faire converser au Monte Pincio les prélat en robe violette. Aujourd'hui, il assied dans les herbes fleuries d'un paysage printanier deux amoureux du xvi^e siècle, heureux de se répéter, comme dans *Simone*, quelques-uns

De ces secrets que les oiseaux
Se racontent sous la feuillée.

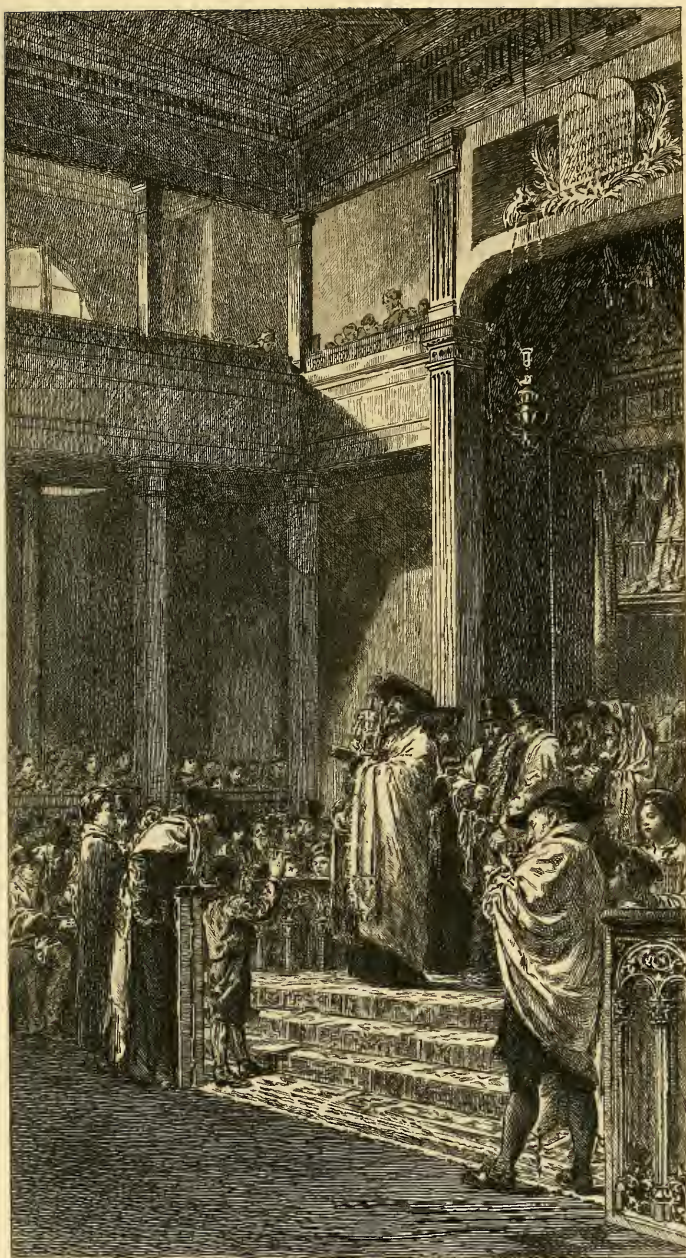
C'est là un groupe bien venu : un peu plus de vérité dans le paysage

n'aurait pas nui ; mais l'attitude des deux causeurs a l'expression qui convient, une demi-teinte assez fine caresse leurs visages élégants, et, pour un artiste qui, jusqu'à présent, s'est montré plus ironique que sentimental, cette jolie chanson de l'amour au printemps est assez joliment chantée.

Le paysage joue toujours le premier rôle dans les tableaux de M. Fleury Chenu. L'artiste lyonnais retrouve cette année, dans le *Garde*, son succès du Salon dernier. Il est vraiment impossible de mieux peindre la neige, soit que, durcie par la bise, elle craque sous le pied du voyageur, soit que la caresse d'un rayon attiédi ait déjà commencé à la fondre. En observateur exercé, M. Chenu conserve leur valeur aux moindres objets qui se détachent en notes vigoureuses sur ce fond de blancheur. C'est là la vraie neige avec sa grande unité, sa mélancolie et son silence. De pareils tableaux, si justes d'ensemble et de détail, étonneraient fort César Vanloo et l'insipide Malebranche.

Passons, non sans nous y arrêter un instant, devant le *Rendez-vous de chasse*, de M. Maxime Claude, qui a si bien le sentiment de la lumière intérieure, devant les japoneries de M. Tissot, où le bric-à-brac triomphe dans sa gloire, et même, quoique le progrès y soit manifeste, devant la *Lettre de recommandation* de M. Brillouin, débarrassé désormais des tons roux qui ont longtemps attristé sa spirituelle peinture. Dans les œuvres de petite dimension, et Meissonier étant absent, le succès a été pour son élève M. Édouard Detaille, l'auteur du *Repos pendant la manœuvre*. La scène se passe au camp de Saint-Maur. Un entr'acte coupe les exercices militaires ; officiers et soldats se reposent dans des attitudes finement observées sur nature. Peut-être, s'il avait un peu plus verdi sa plaine, M. Detaille eût-il obtenu un effet de coloration plus vif et plus chantant, le soldat rouge tenant dans la campagne le rôle du coquelicot dans les prés ; mais l'artiste a préféré être absolument exact, et, sans chercher les gaietés de la palette, il a fait un curieux tableau, où les têtes, qu'on reconnaîtrait au besoin, sont pleines d'esprit et d'accent. M. Detaille est dans le bon chemin.

Il nous semble que M. Brandon, qui d'ordinaire sait si bien exprimer la transparence de la lumière, se laisse un peu glisser sur la pente des tons noirs. C'est le peintre des synagogues. Il nous donne dans un petit tableau la *Leçon de talmud*, et dans un cadre plus vaste, la *Sortie de la loi le jour du sabbat*, cérémonie solennelle où le « lecteur de la loi » prend le Pentateuque dans le tabernacle et le présente à la vénération des fidèles. On trouvera ici une remarquable eau-forte du tableau de M. Brandon. — La *Gazette* reproduit aussi l'amusante composition que



FRANÇOIS LAMX

EM. COUNTRY SCULP

LA BORNIE DE LA LOI LE JOUR DU SABBAT

1860

Jan de 1860

Paris

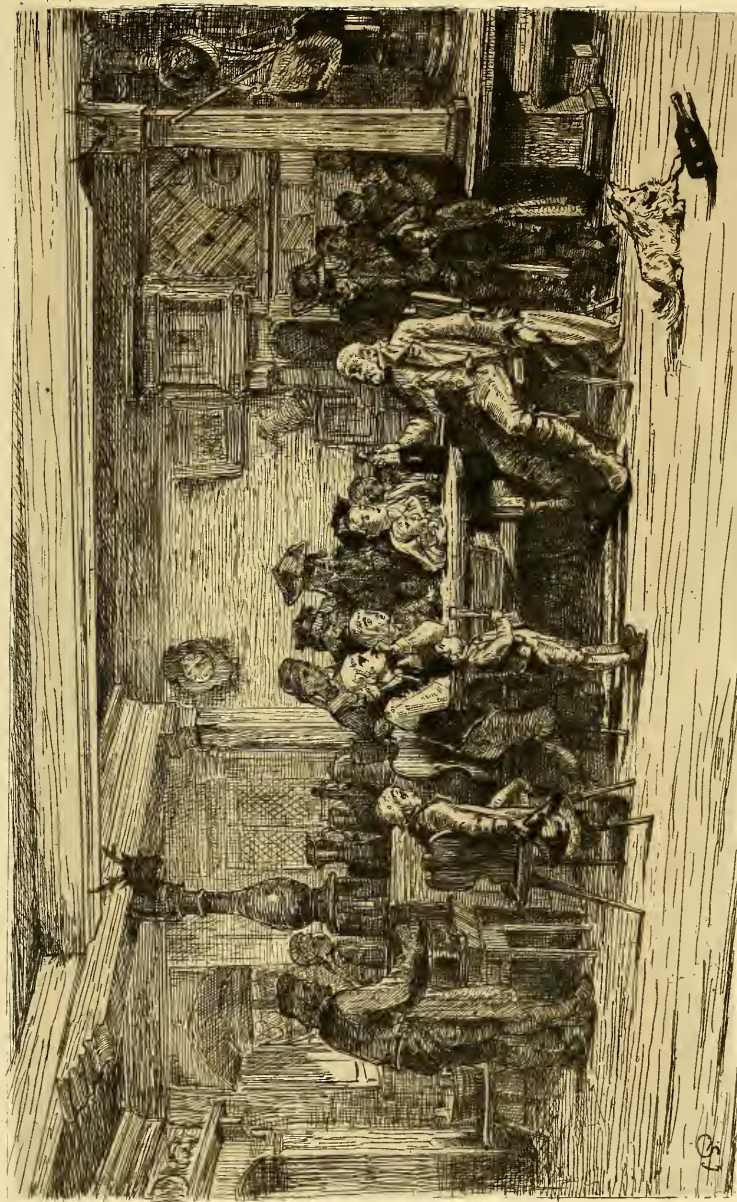
M. Carl Schloesser intitule *Une bouteille de champagne*. Comment cette bouteille s'est-elle égarée chez ces braves paysans qui, pour la première fois, se trouvent à pareille fête? Femmes et enfants s'approchent du flacon miraculeux, et ils attendent l'explosion annoncée. L'exécution de M. Schloesser est un peu molle, le parti pris manque à son pinceau comme à ses colorations; mais il y a là de jolies têtes et une scène bien composée à la façon des derniers maîtres de Dusseldorf.

Les amateurs d'effets inédits ont un instant mis leur espoir en M. Manet. L'idée qu'un Vélasquez nous était né avait quelque chose de consolant, et, tout en effrayant les philistins, certains tableaux exposés jadis au boulevard des Italiens avaient éveillé des curiosités très-légitimes. M. Manet paraît vouloir nous faire attendre: il est visible que, s'il a quelque chose à dire, il ne le dit pas encore. Nous blâmons ces réticences. Le moment est venu de parler tout haut, dût-on scandaliser un peu les profanes. Mais M. Manet ne donne son secret ni dans le *Déjeuner*, ni dans le *Balcon*. Bien qu'il présente quelques accessoires d'un gris délicat, le premier de ces tableaux a peu de signification: le second est plus important. A une fenêtre encadrée de deux persiennes d'un vert plein de gaieté, une femme est assise, ayant auprès d'elle une jeune fille au teint rosé: au second plan on aperçoit le buste d'un gandin vêtu de noir: les deux dames sont en blanc. On ne sait pas bien ce que ces honnêtes personnes font à leur balcon, et les critiques allemands, curieux du sens philosophique des choses, seraient ici fort en peine pour comprendre et pour expliquer. L'accentuation d'un type, la caractérisation d'un sentiment ou d'une idée, seraient vainement cherchées dans ce tableau sans pensée. Admettons qu'il s'agit d'une combinaison de couleurs et regardons-le comme nous regarderions les folles arabesques d'une faïence persane, l'harmonie d'un bouquet, l'éclat décoratif d'une tenture de papier peint. Sous ce rapport, M. Manet a des dons heureux et quelquefois il semble s'élever jusqu'au calcul. Avec le vert vivace et clair des persiennes exaltant les carnations rosées de la jeune fille, avec les noirs et les blancs des costumes, un coloriste eût fait un tableau joyeux et piquant. M. Manet n'y a pas tout à fait réussi: il a cependant trouvé des tons de chairs extrêmement délicats, et, s'il n'a pas résolu le problème, il faut lui savoir gré de l'avoir posé. Son tableau a presque autant d'intérêt qu'une nature morte.

Dans cette peinture de *still-life*, où tant de maîtres charmants s'illustrèrent et qui n'exige pas un grand effort d'imagination, nous avons au Salon quelques toiles recommandables. M. Philippe Rousseau a groupé des pêches veloutées auprès d'un vase de cuivre jaune, merveille d'une

dinanderie savante; M. Vollon, qui a un si beau pinceau, suppose qu'au retour du bal une élégante a déposé un bouquet de camélias blancs et de violettes à côté d'une magnifique aiguière de la Renaissance. Le bouquet a de l'éclat, l'aiguière est peinte à ravir, largement et selon les bonnes méthodes que dédaigne le patient M. B. Desgoffe; mais le tableau de M. Vollon est composé comme il plaît à Dieu et avec un désordre qui n'est point fait pour satisfaire le regard. L'artiste s'imagine qu'il est indifférent de marier telle forme à telle autre, et qu'on peut au hasard jouer avec les ombres et les clairs. Les Hollandais du bon temps lui donneront sous ce rapport d'excellentes leçons.

On ne voit pas qu'il se produise depuis quelques années de grands peintres d'animaux. Bien qu'ils lui aient valu une médaille, les *Chiens courants* de M. Jules Didier ne dépassent pas de beaucoup les taureaux romains qu'il nous a montrés jusqu'à présent : c'est là un art exact et sage, ce n'est pas un art fort. M. Schreyer se répète un peu : il nous a déjà apitoyé tant de fois sur les mésaventures de ses chevaux attaqués par des loups ou surpris, comme l'*Homme qui rit*, par une tempête de neige, que le *Temps d'hiver en Valachie* reste impuissant à nous attendrir. — Un progrès réel se manifeste chez M. van Marcke, qui se souviendra toujours de Troyon, et qui nous montre de belles vaches paissant dans les prairies normandes. Son coloris s'est égayé en s'éclaircissant. Quant à M. Courbet, soit que son imagination éprouve quelque lassitude, soit qu'il n'ait pas voulu nous donner de pièce nouvelle, il vit sur l'ancien répertoire, il nous fait assister à une reprise. Nous connaissions déjà l'*Hallali du cerf par un temps de neige*, ce tableau ayant figuré à l'exposition particulière ouverte par le maître peintre en 1867, vis-à-vis le pont de l'Alma. Un critique plein de douceur, Théophile Gautier, a fait paraître à propos de cette peinture une irritation qui n'est point dans ses habitudes : il affirme que M. Courbet n'est pas un réaliste, il s'étonne qu'on ait pu baptiser de ce nom un artiste qui prend avec la nature de telles libertés. Nous ne sommes point fâché qu'une sanction émanée d'un tel juge vienne donner quelque force à notre critique. Il y a bien longtemps que nous considérons M. Courbet comme un fantaisiste. Tout le monde conviendra que dans son *Hallali* le cavalier est un écuyer du cirque et que le cheval qui se cabre est un animal assez chimérique. Peut-être, en y regardant de près, trouverait-on aussi que les ombres des chiens sur la neige sont bien noires en raison de la pâle lumière diffuse qui les éclaire. Le ciel d'ailleurs n'est pas un ciel d'hiver. Malgré tous ces défauts, cette peinture ne manque pas d'une certaine vaillance, et l'on y retrouve çà et là le Courbet des anciens jours.



UNE BOUTEILLE DE CHAMPAGNE.
Salon de 1869

H. BOISSEY PINT & SCULPT

1869

Imp. A. Fabron Paris

65

Un mot sur les dessins, et nous aurons terminé ce chapitre. On passe vite d'ordinaire à travers ces salles qui renferment les fusains, les pastels et les aquarelles : on a tort, car on y pourrait beaucoup apprendre. Nous y avons remarqué un charmant portrait de jeune fille, par M. Philippe Parrot, des liserons et des fleurs admirablement dessinés par M. Chabal-Dussurgey, et les paysages de M. Lalanne. — M. Camino et M^{me} Parmentier triomphent dans la miniature. Quant à l'aquarelle, elle est redevenue à la mode. Ce renouveau est même le fait saillant de l'exposition de cette année. Des amateurs passionnés, M. le docteur Court, M. le baron de Boissieu, M. Hoschedé, ont beaucoup contribué à ce beau zèle qui a transformé en aquarellistes la plupart de nos peintres. De là bien des pages intéressantes, et dans tous les genres, car M. Daumier avoisine M. Gustave Moreau, et ceux qui font profession de manier les couleurs à l'eau sont là avec ceux qui d'ordinaire emploient d'autres moyens pour exprimer leur sentiment. La grande aquarelle de M. Harpignies, la *Cité*, et les vertes études qui l'accompagnent sont au nombre des meilleures ; ce sont aussi de bonnes peintures que les *Moines regardant un missel*, de M. J. Tourny, et les *Objets d'art* de M. Lièvre.

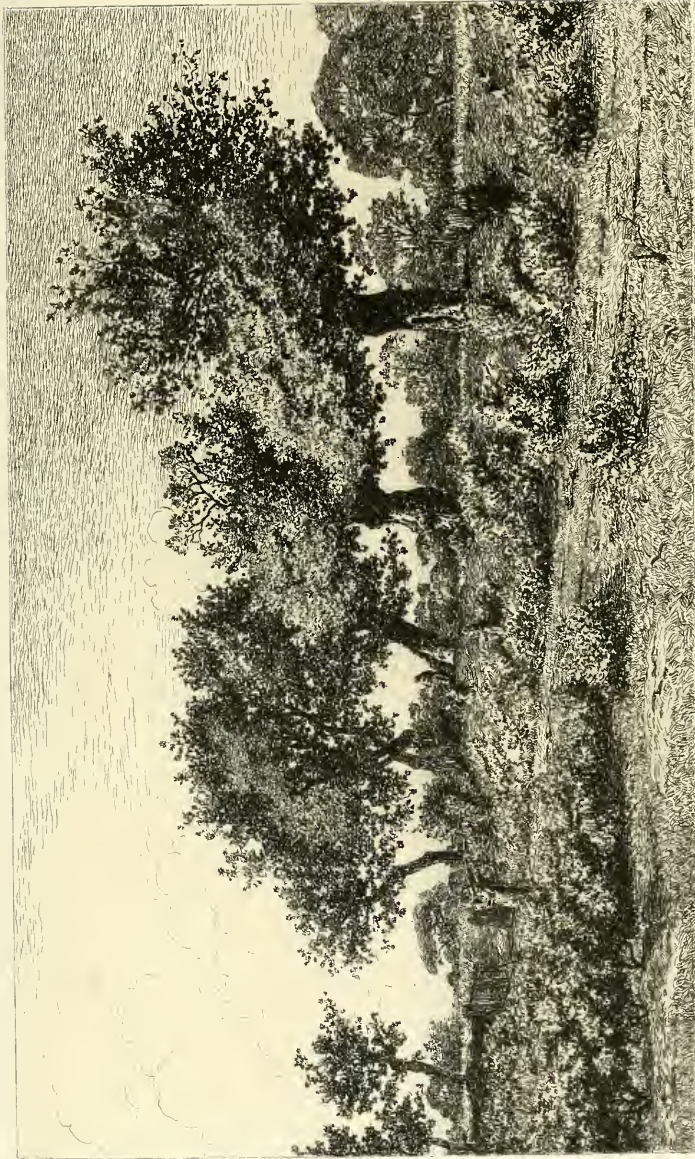
La sincérité allemande marque de son cachet le *Portrait d'homme* de M. Rodolphe Alt. *La Mandoline* de M. Chaplin, que nous aurions dû citer parmi les portraitistes habiles, a le charme et la sobriété spirituelle d'un Chardin. *Le Chêne dans la forêt de Windsor* de M. Mac Callum est plus étonnant encore que son tableau : le maximum de l'illusion est atteint dans cette aquarelle saisissante d'effet et détaillée comme une photographie. Enfin, le nombre des peintres *in water colours* s'augmente de quelques amateurs, de quelques touristes heureux de noter leurs souvenirs aux marges de leur album de voyage. M^{me} la baronne Nathaniel de Rothschild s'est donné cette joie en saisissant au vol, d'un alerte pinceau, l'aspect des paysages hollandais et des perspectives italiennes.

Graveur, à son origine, — c'est même à ce titre qu'il obtint le prix de Rome en 1852, — M. Bellay s'enrégimente de plus en plus parmi les aquarellistes. L'Italie l'a profondément touché : il l'étudie dans le type accentué de ses femmes, il la glorifie en reproduisant ses chefs-d'œuvre. L'année dernière, il nous donnait, d'après Raphaël, la *Sainte Cécile* et le *Mariage de la Vierge*, aujourd'hui il s'attaque à Léonard : il reproduit pour M. Thiers le plus mutilé et le plus admirable des chefs-d'œuvre, la *Cène*. Ceux qui en sont encore à la gravure de Raphaël Morghen pourront ici contempler dans une plus fidèle image ce qui reste de la fresque splendide. L'aquarelle et la gouache ont leur prix pour ces reproductions. En

nous promenant dans les salons des dessins, nous y avons reconnu la copie d'un tableau qui nous a jadis fort charmé : le *Mariage de sainte Catherine*, d'après le Filippino Lippi, dont l'église Saint-Dominique de Bologne n'est peut-être pas assez fière. Le copiste est un Napolitain, M. Cortazzo. Quelle fraîcheur de tons, quelle intensité de sentiment, quelle grâce émue dans ce tableau ! Lorsque le voyageur, errant dans les églises de Bologne, et fatigué plus qu'on ne peut dire de la lourdeur de Carache et des brutalités de Guerchin, se trouve vis-à-vis de cette magnifique peinture, il est soudain consolé, il reconnaît l'âme italienne. Et combien il serait facile de mettre à la portée de tous ces joies salutaires ! On a souvent réclamé la création d'un musée de copies. L'entreprise serait surhumaine, et, si l'on demandait à la peinture à l'huile les reproductions des tableaux fameux et des fresques célèbres dans leurs dimensions exactes, un palais comme le Louvre ne suffirait pas à loger ces richesses. Modérons notre rêve. Contentons-nous de faire copier par de savants aquarellistes les œuvres admirables qui manquent à Paris, et qui, absentes, en font une ville barbare. S'imagine-t-on l'effet que produirait dans le Louvre, débarrassé de ce musée de la marine qui l'encombre, l'exposition des merveilles de Florence et de Rome, de Sienne et de Venise ! L'avenir, sans doute, verra cette fête. Attendons le temps où la France voudra tout enseigner à ses enfants, curieux de tout apprendre.

V

Quelques critiques tiennent pour certain que, protégée par la tradition, et, pour ainsi dire, condamnée au beau style par la loi même de son essence, la sculpture moderne s'est maintenue, mieux que la peinture, dans la voie de l'art héroïque. Cette question mériterait d'être examinée à loisir. D'ordinaire, et à prendre les choses dans l'histoire, les deux sœurs suivent volontiers des chemins parallèles, elles obéissent aux mêmes modes, elles subissent à la fois les changeantes influences de l'idéal agrandi ou diminué. S'il est vrai que la France a toujours eu de bons sculpteurs, — et l'Exposition universelle de 1867 a montré quelle est aujourd'hui notre force, — il n'en est pas moins vrai qu'elle a quelquefois beaucoup sacrifié au caprice, à l'agrément du détail, aux séductions de l'anecdote. Ainsi que Charles Blanc le disait hier, « une bonne silhouette est la première et la plus essentielle qualité de la sculpture. » Il y faut en outre la beauté pure d'une forme auguste ou élégante, et aussi sans doute un sentiment sérieux ou tendre, car on ne pardonnerait



W. H. B. & CO. ENGRAVERS

LAKE OF THE LACAMIE

1850

W. H. B. & CO. ENGRAVERS

pas au marbre de ne rien dire. A ce compte, il n'est peut-être pas au Salon une seule œuvre parfaite, une œuvre composée, fidèle au rythme entraînant des belles lignes et véritablement éloquente.

Que manque-t-il à l'excellente figure de M. Perraud, le *Désespoir*? Évidemment, c'est la silhouette. Un vers de Pétrarque servait d'épigraphe à cette figure lorsque le modèle en fut exposé pour la première fois au Salon de 1861. « Rien ne dure en ce monde que la douleur », disait, avec le poète, ce beau jeune homme assis au bord de la mer, le front incliné par une peine secrète, les mains croisées sur les genoux, le regard perdu dans l'infini de sa désespérance. Mais il ne paraît pas que le chagrin ait amaigri ce jeune désolé. Son torse est solide, ses bras sont robustes, son dos a des rondeurs satisfaisantes. Brantôme dirait qu'il est « en bon point. » Nous ne reprocherons point à cet élégiaque d'être bien portant, la santé est nécessaire en sculpture. Mais sous le rapport de la silhouette générale et de la grande ligne décorative, nous ne savons trop de quel côté il faut aborder la statue de M. Perraud; elle se ramasse sur elle-même, elle s'arrondit en boule; le dos se recourbe démesurément et s'exagère; la partie inférieure des reins s'efface et disparaît. Cette sculpture, qui affecte les formes de la sphère, est tout ce qu'il y a au monde de moins florentin et de moins antique. Aussi vaut-elle par le détail plus que par l'ensemble. M. Perraud est un des plus consciencieux, un des plus adroits parmi nos ouvriers du marbre. L'exécution chez lui est infiniment supérieure à la composition. L'habile sculpteur sait la forme humaine, et il l'exprime avec une perfection rare. De là sans doute la médaille d'honneur qui lui a été décernée, et qui couronne une vie d'artiste, où les œuvres sont d'autant moins nombreuses qu'elles sont plus patiemment élaborées.

L'absence d'une silhouette sculpturale nous contriste aussi dans le *Narcisse* d'un élève de l'école de Rome, M. Ernest Hliolle. Le jeune éphèbe prend, en se mirant dans l'eau, des attitudes très-contournées, et l'on a peine à voir son visage. C'est là le défaut de cette figure qui a d'ailleurs de la grâce et qui est travaillée à l'italienne dans un bon sentiment de la chair.

Le *Diénéès mourant aux Thermopyles*, de M. Le Père, appartient à la sculpture purement classique : il répète, moins l'élan vainqueur, le *Soldat de Marathon*, de Cortot. Notez qu'il faut beaucoup de talent pour tailler dans le marbre une pareille figure, et que ce Diénéès n'est pas l'œuvre du premier venu, mais il a beau tracer sur le sable avec la poignée de son glaive des caractères grecs, il ne dit rien. — La *Bacchante* de M. Marcellin est un groupe maniéré : il est traité mollement alors

qu'il y aurait fallu un peu de la morbidesse voluptueuse de Clodion. Infinitement plus sérieuse, quoiqu'elle affecte aussi des allures pittoresques, est la *Femme adultère* de M. Cambos. La pécheresse est tombée à genoux, comme pour demander pardon de sa faute : ses bras sont croisés sur son front, son visage est voilé d'ombre, elle ose à peine lever les yeux sur le juge qu'elle redoute et qui déjà va la consoler d'une parole clémente. Son corps penché a de la souplesse dans la fine étoffe plissée qui en dessine les contours amoureux. Ce marbre, qui a plus de charme que de gravité, est travaillé avec beaucoup de soin, avec trop de détails peut-être, et un certain ressouvenir des procédés de la peinture.

Un archaïsme assez piquant donne quelque intérêt à la *Cléopâtre* de M. Clésinger. Curieux de toutes les formes de l'art, le sculpteur qui, à ses débuts, faisait frémir sous la caresse d'un baiser invisible le corps voluptueux de la *Femme piquée par un serpent*, s'est épris, à l'Exposition universelle, de la statue de la princesse Améniritis. Elle est en effet bien digne d'être aimée dans sa grâce sévère et mystérieuse, et nous ne sommes point surpris que la reine égyptienne ait touché au cœur M. Clésinger. La *Cléopâtre* est née de cette passion rétrospective. C'est un curieux essai de restitution, mais c'est de la curiosité pure. Malgré tout son zèle, M. Clésinger n'est point parvenu à se faire une âme du temps des Pharaons. L'art égyptien emprunte beaucoup de sa gravité à la symétrie parfaite des attitudes, au parallélisme absolu des formes. Du moment que la nouvelle Cléopâtre se débanche si peu que ce soit, et qu'elle lève un bras pour offrir une fleur à César, alors que l'autre bras retombe le long du corps, elle ne sort plus d'un antique hypogée, et, placée à côté de la rigide statue d'Améniritis, elle se manie, elle frétille comme une nymphe de Coysevox. M. Clésinger n'est donc qu'un Égyptien fort mal converti ; il ne vient ni de Memphis, ni de Thèbes ; il sort de chez M. Barbedienne. Sa *Cléopâtre* — statuette plutôt que statue — reste un travail curieux et amusant, et d'autant mieux qu'elle porte des bijoux superbes, collier, ceinture, pendants d'oreilles et diadème en émail cloisonné, qui sont des chefs-d'œuvre et qui font le plus grand honneur à la savante main de Froment-Meurice. Ajoutons que ces émaux se marient richement à l'éclat du marbre et que cette polychromie, obtenue par l'emploi de matières différentes, n'a rien dont les puristes puissent s'effrayer.

C'est un très-joli groupe que l'*Hébé endormie*, de M. Carrier-Belleuse. L'aigle céleste, un aigle robuste et colossal, protégé de ses ailes le repos d'une toute petite déesse qui vient de s'endormir tenant encore l'amphore de sa main lassée et pendante. L'artiste a marqué le contraste

entre les carnations charmantes de la jeune fille et le plumage du fier oiseau de Jupiter. L'idée est ingénieuse, et elle est traduite avec cette finesse que M. Carrier est accoutumé d'apporter dans le travail du marbre, qu'il sait, mieux que personne, assouplir et rendre vivant.

M. Carrier-Belleuse a exposé aussi le modèle en plâtre du monument à élever à la mémoire d'Ingres. Ce projet, exécuté en collaboration avec l'architecte M. Davioud, a figuré au concours ouvert l'année dernière à la requête des habitants de Montauban. On a jugé qu'il n'était point dans les conditions du programme et on l'a écarté. Nous le regrettons. En véritable artiste qu'il est, M. Carrier avait compris deux choses : d'abord que l'auteur de la *Stratonice*, entré depuis hier seulement dans l'histoire et encore contesté, a droit, pendant le débat, à un buste plutôt qu'à une statue, et ensuite que, dans sa corpulence trapue et ramassée, Ingres était un personnage anti-sculptural. L'obésité sera difficilement sublime. Ingres a cherché la beauté dans son œuvre, mais il n'en a rien gardé pour lui : impossible, pour nous tous qui l'avons connu, de lui prêter la sveltesse d'un Apollon victorieux. Aussi M. Carrier a-t-il sagement fait de se contenter de poser un buste sur une gaîne et de placer à côté une Muse, — celle de l'*Apothéose d'Homère* — qui va mettre sur la tête du peintre la couronne de gloire. Une grâce sévère a présidé à la composition de ce groupe où se retrouvent toutes les habiletés du sculpteur à qui nous devons déjà tant d'œuvres charmantes.

C'est au bronze surtout qu'il appartient de glorifier les grands hommes. Ce temps-ci se hâte un peu dans ses apothéoses, et la vanité du patriotisme local nous a encombrés depuis dix ans de héros dont la justice aura plus tard à peser les titres. De très-honnêtes gens, on le dit, sont exposés à se morfondre quelques instants dans le vestibule du paradis, avant que la porte sacrée ne s'ouvre devant eux. Ne devrait-il pas en être de même pour l'histoire ? Quoi qu'il en soit, voici le procureur général Dupin coulé en bronze sur un modèle de son compatriote M. Boisseau. La ville de Varzy aura bientôt son monument. Bientôt aussi les habitants de Pierre-Buffière pourront contempler l'image de Dupuytren, par M. Crauk. La Rochelle recevra la statue de l'amiral Duperré, par M. Pierre Hébert. Ces œuvres, et d'autres encore conçues dans le même style, ne sont pas de nature à enflammer beaucoup l'imagination de la critique. Ce n'est pas, comme aurait dit Voltaire, de la vile prose, mais c'est de la prose.

M. Jacquemart a modelé pour l'hôtel de ville de Compiègne une figure équestre de Louis XII, en bas relief. C'est un bon travail ; il nous semble pourtant que le cheval vaut mieux que le cavalier. Ce roi qui, au fond,

était bon homme, n'avait rien d'héroïque dans sa prestance : mais M. Jacquemart l'a rendu un peu plus grêle, un peu plus chétif qu'il ne paraît l'être dans les monuments contemporains. La tête est molle. Il fallait, je crois, l'attaquer fièrement dans sa laideur traditionnelle : la médaille coulée à Lyon, en 1499, par l'orfèvre J. Lepère, était un type historique et excellent.

M. Cavalier, l'auteur d'un *François I^{er}*, qui doit être placé dans la cour de l'hôtel de ville de Paris, a fort enjolivé son héros. Les peintres de la Restauration, Revoil, Évariste Fragonard et les autres, ont fait de François I^{er} une sorte de troubadour, un petit-maitre des élégances. C'était un soldat brutal, mal élevé, et d'ailleurs solidement bâti. Ce protecteur des lettres a fait une terrible chose : il a signé l'ordonnance du 13 juin 1521, qui défendait d'imprimer, de vendre et de débiter aucun livre qui n'eût été au préalable examiné par l'Université et par la Faculté de théologie. Rien de plus dur ne pouvait être inventé contre la littérature renaissante et les franchises de la pensée. Mais comme le roi distribuait des abbayes, il demeura cher aux muses mendiantes. M. Cavalier nous donne le François I^{er} de la tradition plutôt que celui de l'histoire. Il a un peu atténué sa forte charpente, aminci le torse, restreint les épaules. Il a cherché l'élégance dans le type comme dans le costume. Son François I^{er} est un gentilhomme de salon et presque un raffiné.

L'exposition nous montre, sous la forme définitive que le bronze leur a donnée, la *Victoire* de M. Loison, le *Bacchus* de M. Tournois, et le *Faune jouant avec un chevreau*, de M. Barthelemy, excellente figure qui a du mouvement et une certaine grâce virile. Ces œuvres ont déjà été vues et jugées. Le *Jeune vigneron alsacien* de M. Bartholdi, qui n'avait pas été exposé encore, est un joli morceau dans le genre anecdotique et familial.

Les plâtres, qui ne sont souvent que l'idée première et le croquis des statues futures, ne présentent rien de bien nouveau. Faut-il attacher un grand intérêt à l'*Ophélie* de M. Falguière? Des circonstances heureuses, et aussi beaucoup de talent, ont fait à M. Falguière une précoce renommée. Il a marché avec des bottes de sept lieues. Prix de Rome en 1859, — la *Gazette* a gravé jadis son bas-relief — il a obtenu la médaille de première classe à l'Exposition universelle, et, l'an passé, la médaille d'honneur. Son *Tarcisus* a été fort goûté, et la tête de ce petit martyr était en effet douloureuse et charmante. L'*Ophélie* n'ajoutera pas beaucoup à la réputation de M. Falguière. Il est allé un soir entendre *Hamlet* à l'Opéra et il en est revenu touché de la grâce mélancolique de M^{lle} Nilsson, des élégances de son costume et de la poésie de ses atti-

tudes. Il a, dans une argile complaisante, donné une forme à ses souvenirs. Mais, disons-le, malgré tout son talent, il n'a fait qu'une jolie vignette, une aimable statuette d'étagère. M^{lle} Nillson en aura sans doute été ravie; et pourtant cette *Ophélie* étonnerait un peu Shakspeare. Pour faire revivre ces grandes figures d'amour et de douleur, il faut la flamme sacrée. Delacroix l'avait, cette flamme : aussi comme il a bien compris l'éternelle séduction de ces créations du poète, de ces émouvantes personnalités humaines, dont les contours flottent dans le rêve.

Ce qui manque à la sculpture de ce temps-ci, c'est l'accent moderne. L'imitation des œuvres consacrées par l'admiration des siècles, les réminiscences académiques font presque tous les frais des ouvrages de nos statuaires. Que prouve le *Repos* de M. Mathurin Moreau? Peu de chose et beaucoup, à savoir que l'auteur a vu la grande figure de la *Nuit* à la chapelle de San-Lorenzo, et qu'il a quelque estime pour Michel-Ange. C'est là un excellent sentiment. Que prouvent le *Jeune Bruconnier* de M. Charles Gauthier, les *Vingt ans* de M. Moulin, le *Guerrier au repos* de M. Leenhoff, sinon que nos ateliers de sculpteurs font encore des élèves sages et que l'étude des plâtres moulés d'après l'antique donnera toujours de bons conseils. Rien d'original sans ces estimables travaux. Rien de personnel non plus dans la *Pietà* de M. Sanson. Ici l'arrangement du groupe, et même le sentiment des têtes, sont visiblement imités de la *Pietà* du sculpteur siennois, Giovanni Dupré. La plupart de ces œuvres ont été médaillées. Le jury, dans ses largesses, a oublié un artiste belge, M. Samain, l'auteur d'un groupe mouvementé, les *Esclaves surpris par des chiens*. Sans doute, c'est là encore un travail d'élève; mais l'effort est considérable; dans cette horrible bataille de l'homme et de la bête, M. Samain a essayé des attitudes nouvelles, il a affronté des difficultés énormes. On l'a fort mal récompensé de son courage.

Peut-être trouverons-nous dans la figure de M. Franceschi, le *Réveil*, l'accent moderne que nous cherchons. M. Franceschi a grandi à l'école de Rude : c'est dire qu'il n'est pas un pur académique, et que, tout en gardant un certain respect pour la tradition, il croit aussi à l'éloquence de la nature. Une jeune fille, assise ou plutôt à demi couchée, s'allonge et se prélassé dans les voluptés de la paresse. Comme le héros de *Namouna*, elle dirait volontiers « on est si bien tout nu dans une large chaise ! » et elle ne songe nullement à se lever. Pour l'invention, cette figure n'est pas complètement originale. Au Salon de 1867, M. Leroux nous avait montré une *Sommolence*, dont M. Franceschi s'est certainement souvenu dans son *Réveil*. Ce qui est nouveau ici, c'est le type, qui est jeune et vivant, c'est la tête, agréablement empruntée au domaine des réalités

individuelles. Mais ces statuaires d'aujourd'hui sont de grands recommenceurs. S'imagine-t-on que M. Franceschi a eu l'idée de placer, sur le siège antique où s'étend sa paresseuse fille, deux colombes s'aimant d'amour tendre? Rien n'est plus démodé que ce symbole, rien n'est plus vieux que ce *cliché*, cher aux faiseurs de pendules. Ces oiseaux étaient déjà ridicules au temps de Parny. Ils sont d'ailleurs inutiles : une jeune fille nue suffit au connaisseur, et celle de M. Franceschi a de quoi plaire aux délicats par la saveur de ses formes adolescentes, la souplesse du modelé, et cette chose précieuse qui est la vie dans la grâce.

Quelques médaillons et quelques bustes complètent l'exposition. Parmi ces œuvres, l'une des plus significatives est le portrait en bronze de M. Garnier, par M. Carpeaux. Il ne faudrait pas cependant accepter sans réserve cette effigie d'ailleurs si colorée et si vivante. M. Carpeaux a bien fait de modeler les accessoires avec un libre caprice, de chercher l'accent pittoresque dans les cheveux et dans les vêtements de son modèle : il aurait dû, au lieu de marteler les chairs de petites touches destinées à accrocher la lumière, les traiter plus simplement et d'un ébauchoir moins fébrile. — M. Chapu n'a pas ces agitations tumultueuses. C'est un bon buste que celui du comte Duchâtel. MM. Guillaume, Leharrivel, Oliva, nous ont aussi donné d'intéressants portraits.

Il faut ici terminer cette nomenclature. Lorsque ces lignes paraîtront, le Salon sera fermé, et la curiosité publique aura cherché ailleurs son aliment. Je ne sais si les amateurs sont satisfaits du règlement nouveau qui fixe au 20 juin la clôture de l'exposition, dont la durée est déjà réduite d'une semaine par les travaux de remaniement qui suivent la distribution des médailles. Pour les gazetiers, ils ne sont pas tout à fait contents. Sous Louis-Philippe, les Salons duraient deux mois. C'était sage. Les rigueurs de l'organisation actuelle nous forcent à voir en quelques jours plus de quatre mille œuvres d'art. De là beaucoup d'erreurs et surtout beaucoup d'oublis. Même avec la meilleure volonté du monde, le compte rendu d'une exposition est condamné à d'injustes silences. Nous demandons qu'on en revienne aux anciens errements.

Une autre requête doit ici trouver sa place, et c'est aux artistes qu'elle s'adresse. Si nous ne craignons de leur faire une question impertinente, nous leur demanderions, à présent que la fête est finie : Êtes-vous contents de vous? Avez-vous au cœur la sérénité du bon ouvrier qui n'a pas perdu sa journée? Ce que vous pouviez dire, l'avez-vous dit? Sans doute, ce temps est médiocrement héroïque; il invite peu aux grandes choses, et vous ne seriez guère compris de la foule si vous lui apportiez des œuvres pareilles à celles que vos devanciers ont produites



1865

MORSE & CO.

FEMME COUCHEE

1865

Wm. J. Salmon Paris

aux époques glorieuses. Mais l'indifférence publique ne vous justifie qu'à moitié. Ce n'est pas aux multitudes serviles qu'il faut demander le mot d'ordre; c'est à vous qu'il appartient de le donner, dussiez-vous, pendant les premières heures, n'être pas suivis et marcher seuls en avant. L'étude des dernières expositions, l'examen du Salon qui vient de se fermer, démontrent avec évidence que la situation commence à traîner un peu, et qu'il y a des longueurs dans la pièce que nous jouons tous. Supprimons les redites; pratiquons hardiment quelques coupures. L'heure est venue de se hâter. Un art qui se répète sans cesse en répétant l'art de la veille sera bientôt en arrière et cessera de répondre aux nobles curiosités des intelligences actives. Lorsqu'on parcourt par la pensée les salles, aujourd'hui désertes, où vos œuvres brillaient hier, on a le sentiment d'une force moyenne qui se manifestait partout, on retrouve le souvenir de morceaux spirituels ou charmants dont chacun de nous a pu faire l'éloge, qui méritaient en effet l'estime, mais qui, il faut le dire, n'ont touché personne au profond du cœur. En réalité, et malgré toutes les habiletés de votre pratique, votre art est petit.

Il faudrait tenter davantage, essayer quelque chose de plus viril, de plus fou peut-être, mais, en tous cas, de plus humain. Songez que toutes les grandes étapes de l'histoire de l'art ont été marquées par de hautaines révoltes. Giotto n'a pas suivi Cimabue et les Byzantins : il les a supprimés. Lorsque, vers la fin du xiv^e siècle, les giottesques épuisés furent pris de somnolence, Masaccio et les naturalistes s'insurgèrent. Leur règne dura près de quatre vingts ans. Mais l'Italie ne pouvait en rester là, et ce fut une révolte encore celle qu'entreprirent, au nom de la grâce éternelle et de l'antiquité retrouvée et rajeunie, le grand Mantegna et avec lui Léonard, Michel Ange et Raphaël. Vous savez le reste de l'histoire. En des temps qui sont près de nous, vous savez si David a pris des ménagements pour réduire au silence les derniers représentants des Vanloo; vous avez vu si Delacroix s'est laissé attendrir par les lamentations de Guérin, si Théodore Rousseau a eu peur de contrister le candide M. Bidault. Tous ces maîtres ont été des libérateurs : usez largement des franchises qu'ils ont su vous conquérir. Pas de respects serviles pour des traditions qui, mal comprises, sont devenues tyranniques et menteuses. Regardez d'un œil loyal la nature immortelle, empruntez-lui un peu de son éloquence, mêlez votre cœur à la grande âme mystérieuse, et si, dans vos entretiens avec l'éternelle donneuse de conseils, vous avez appris quelque chose, venez nous le dire franchement et tout haut, comme au temps où les artistes étaient des semeurs d'idées.

PAUL MANTZ.

GONZALÈS COQUES

ET LA FAMILLE RYCKAERT



'ÉTAIT un homme au type élégant et bizarre, à l'œil réfléchi, au maintien aristocratique, à l'air dédaigneux. Il laissait flotter ses longs cheveux sur ses épaules, comme un roi mérovingien. Né à Anvers, le 8 décembre 1614, de Willemsen Cocx et d'Anne Beys, un nommé Henri van Brueseghem et une nommée Ide Jacobs l'avaient tenu sur les fonts de baptême¹. Il s'appelait en conséquence Gonzalve Cocx, ou Gonzalve le cuisinier. Pourquoi donna-t-il à ses deux noms une forme espagnole? Pour satisfaire un genre de vanité qu'on retrouve à toutes les époques : il voulait ressembler aux maîtres du pays, faire société avec la race dominante. Son orgueilleuse attitude, sur le portrait gravé d'après un original peint par lui-même, nous avait fidèlement révélé son caractère.

En 1626-1627, il entra dans l'atelier de Pierre Brueghel, troisième du nom, fils de Brueghel d'Enfer. Il y prit le goût du portrait, que son

1. Voici textuellement l'acte de baptême :

« 1614, décembre 8. *Consala. Peeter Willemsen Coc. Anna Beys. M^r Henri van Bruesegheim, Jicken Jacobs.* »

On ne saurait trop louer la patience exemplaire dont M. Théodore van Lerius a fait preuve en cherchant cette inscription. Il lui a fallu compulsé deux fois tous les registres baptismaux d'Anvers! Un examen attentif lui a donné la certitude que le mot *Consala*, qui semble ne pouvoir désigner qu'une petite fille, a été mis par un scribe au lieu de *Gonzalo*, deux volumes ayant été recopiés.

maître exécutait avec un talent remarquable, et de la fine manière qui distingue les Brueghel, qui rapproche leurs tableaux de la miniature. Mais il n'acheva point son éducation chez ce premier guide, car l'inscription placée sous l'effigie dont nous parlions tout à l'heure, gravée par Jean Meyssens, constate qu'il reçut les leçons de David Ryckaert, deuxième du nom. Ce nouveau professeur appartenait à une famille d'artistes maintenant peu connus, qui jouissaient alors à Anvers d'une grande renommée. Le chef de la race, David Ryckaert l'ancien, devait être né vers 1559. Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il exerçait en même temps deux professions bien différentes, celles de brasseur et de peintre. Aussi la note qui constate son admission comme franc-maître, en 1585, lui donne-t-elle les titres de *brasseur* et d'*étoffeur*; il ornait donc de personnages ou d'animaux les sites et les monuments coloriés par d'autres artistes. Voyez-vous ce robuste industriel, ôtant son tablier quand le brassin a fini de bouillir, et prenant ses pinceaux pour dessiner quelque figure joviale ou quelque bête capricieuse! Quand il eut obtenu les honneurs et les privilèges de la maîtrise, il n'abandonna point la fabrication de la bière, car il est encore désigné comme brasseur sur un compte de François Francken le vieux, du 6 octobre 1588 au 6 octobre 1589. Une autre singularité dans la vie de cet artiste, au milieu de l'oppression dévote qui accablait sa patrie, c'est qu'il suivait les maximes du culte réformé. Un pasteur protestant avait béni son union avec Catherine Rem, on ne sait au juste à quelle époque, mais, selon toute apparence, avant l'année 1585, où Anvers tomba entre les mains du duc de Parme, où un délai de quatre ans fut laissé aux calvinistes pour embrasser la foi romaine, s'ils ne voulaient point quitter le pays. Le 8 décembre 1587, le premier fruit de ce mariage fut présenté à la cathédrale par Mathieu Meys et Gertrude Struys : c'était un petit garçon, auquel on donna le nom de Martin. Le registre des baptêmes ne fait aucune mention du rit que suivaient les parents. Le 9 août 1589, un second enfant du sexe masculin reçut à Notre-Dame l'eau lustrale, en présence de sa marraine et sans le concours d'un parrain, d'où l'on infère qu'il avait déjà été baptisé ailleurs, dans une assemblée schismatique sans doute, et que la cérémonie de la cathédrale fut seulement un acte supplémentaire, pour régulariser son état civil. Le 17 août expirait le sursis accordé aux protestants. Ce nouveau-né, auquel on avait transmis le nom de son père, c'était le maître futur de Gonzalve Cox. Cinq jours après l'ablution catholique, David et Catherine, ne voulant point encourir les peines stipulées dans la capitulation, se réconcilièrent en personne avec l'Église dominante. Le mariage qu'un pasteur dissident avait béni, que la nature avait sanctionné de deux

jeunes créatures, ils le célébrèrent de nouveau à la mode des vainqueurs, ayant obtenu d'abord l'agrément de l'évêque et une dispense complète des bans, le délai nécessaire pour les publier devant les empêcher de se mettre en mesure avec la loi de proscription. La cérémonie avait lieu le 14, et le 17 l'intolérance ultramontaine allait inaugurer ses persécutions. Les deux époux avaient donc attendu la limite extrême du sursis octroyé par le gouvernement espagnol à la liberté de conscience. L'acte de mariage exprime comme une capture leur adhésion au système méridional : « *Qui sont restitués à l'Église romaine* », dit-il (QUI ECCLESIE ROMANÆ RESTITUUNTUR).

David Ryckaert le second manifesta de bonne heure un penchant décidé pour la peinture, car il fut reçu franc-maître de la gilde anversoise, comme fils de maître, en 1607. Il n'avait alors que dix-huit ans. Il se maria l'année suivante, à la cathédrale, avec une jeune fille appelée Catherine de Merre, en présence de Michel van Triest et de Jacques van Beygom ou Beygom. Au bout de dix mois, il était père. Le 13 mai 1610, on baptisait à l'église Saint-Jacques sa fille Catherine. Deux autres enfants lui succédèrent; David Ryckaert le troisième, baptisé le 2 décembre 1612, qui devint le plus célèbre, et Martine, qui reçut l'eau consacrée le 1^{er} mars 1616. Leur père excellait à rendre tous les effets de la nature, suivant Cornille de Bie¹, mais particulièrement les sites des montagnes et les fougueux torrents qui les labourent. Il ne peut donc avoir eu sur le talent de son élève l'action que M. Paul Mantz lui attribue, en le confondant avec David Ryckaert le troisième, peintre de scènes familiales, de banquets et de fêtes villageoises². Chez ce maître, Gonzalve Cocx apprit à retracer les objets inanimés, comme il avait appris à retracer la figure humaine chez Pierre Brueghel. Il termina ses années d'épreuve en 1640, époque où il fut reçu franc-maître, sous l'administration de Jean Cossiers. Du 18 septembre 1640 au 18 septembre 1641, il entra dans l'association de secours mutuels fondée à Anvers par les artistes.

Pendant qu'il étudiait chez David Ryckaert, il s'était lié très-intimement avec Catherine, sa fille aînée. Quoiqu'elle eût près de quatre ans et demi de plus que lui, l'intimité alla si loin qu'elle se trouva enceinte. Les marques de sa grossesse irritèrent sa famille, et la naissance d'une

1. *Le Cabinet d'Or*, p. 400.

2. *Histoire des peintres de toutes les écoles*. L'article est d'ailleurs très-bien fait. Entassant une hypothèse sur une erreur, M. Thoré avance que Gonzalès Coques a eu deux manières, l'une plus rude, empruntée au peintre de sujets familiales, l'autre plus délicate. C'est un rêve.

petite fille, en juin 1643, mit le comble à leur indignation. Pour réparer le mal, autant que possible, dès que la santé de la mère fut rétablie, les deux amants se marièrent à l'église Saint-Jacques, avec dispense complète de bans. Ils eurent pour témoins des étrangers, Pierre et François Morreus. Ni le père de Catherine, qui vivait peut-être encore, puisqu'il mourut du 18 septembre 1642 au 18 septembre de l'année suivante, ni son frère, David Ryckaert le troisième, n'assistaient à la cérémonie. Mais les enfants, avec leurs yeux ingénus et leur doux sourire, ont le pouvoir de calmer les haines et de rapprocher les cœurs. En faisant oublier les conventions sociales, ils ramènent les hommes vers la nature. La fille de Gonzalès avait été seulement ondoyée le 8 juin 1643. Le 5 janvier 1644, on la baptisa régulièrement dans la cathédrale : la pauvre petite, par sa grâce enfantine, avait obtenu le pardon de sa mère. David Ryckaert le troisième voulut bien être le parrain de sa nièce, qui eut Louise Bertels pour marraine. On lui donna les noms de Catherine Gonzala, ou Gonzaline. Née en dehors des conditions légales, elle fut le seul enfant du peintre. La bénédiction de l'Église, qui assura sa position dans le monde, sembla frapper la mère de stérilité.

La famille Ryckaert, au surplus, avait un goût prononcé pour les amours clandestins. L'oncle de la nouvelle mariée, Paul Ryckaert, peintre tombé dans l'oubli et dont on ne connaît pas une seule toile, avait dû intercéder en sa faveur, car il avait lui-même séduit une jeune fille nommée Anne van der Lammen. L'ayant épousée le 24 avril 1626, à l'église Saint-George, elle mettait au monde, après quatre mois et demi de mariage seulement, une petite fille que l'on baptisa, le 12 septembre, à l'église Sainte-Walburge ¹.

Le talent d'un portraitiste n'est pas souvent méconnu. L'amour-propre vient à son aide, le modèle est flatté de se voir si bien reproduit. L'élégante habileté de Gonzalès frappa sur-le-champ les connaisseurs : ils virent tout d'abord qu'il possédait les qualités de Van Dyck et certaines analogies avec d'autres peintres, en gardant une physionomie originale. Pendant l'année 1639, avant même qu'il eût été reçu franc-maître, il peignit un portrait si bien exécuté que Pierre de Jode le trouva digne de son burin. Le personnage représenté est Jules Elinck, secrétaire municipal de Bessere, âgé de 49 ans. Cet homme au nez un peu fort, aux traits réguliers, à l'œil vif et intelligent, portait toute sa barbe, y compris les moustaches. Un grand col rabattu

1. Paul Ryckaert avait été reçu franc-maître dans l'année 1618-1619, comme fils de maître, en payant la dépense du vin bu à la cérémonie (*Wynmeester*).

couvre entièrement ses épaules. J'ignore ce qu'est devenu le tableau, mais l'estampe est finement gravée; en haut du médaillon se trouvent les armes du greffier communal; sa devise, inscrite alentour, a le sens le plus dramatique : *Aliena invidia mea salus : qui premit premitur.* (Les envieux sont mon salut : à la haine répond la haine).

Le *Cabinet d'or* nous a transmis l'opinion des amateurs contemporains sur les ouvrages et le talent de Gonzalès Coques. « Laissez l'Angleterre se vanter de son Holbein, la Néerlande de son Van Dyck, qui semble tout éclipser (comme il le fait réellement dans ses images de grande dimension); mais en petit la supériorité demeure à Gonzalve. On remarque dans ses productions la touche hardie de ce maître, la précision de Jean Holbein et le vigoureux travail de Rubens, plein de saisissantes inventions et de belles formes; ses images possèdent presque la vie. On demeure étonné, quand on voit les portraits de Gonzalve unir à une moelleuse délicatesse une libre et savante manière. L'archiduc Léopold, don Juan d'Autriche et d'autres seigneurs aiment son talent, à cause de sa distinction et de l'art profondément caché qui anime ses peintures. La maison d'Orange a bien su l'apprécier, car son chef lui donna une double chaîne d'or, pour le récompenser du style original qu'il a mis en œuvre dans les portraits de la famille. A Anvers, le sieur Van Eyck, aumônier et échevin, prit tellement goût à cette façon de peindre, qu'il voulut absolument faire reproduire sa famille par Gonzalve. Chez le sieur Bax, à Bruxelles, amateur de peinture, on peut voir beaucoup de morceaux dus à son adresse, figurant des entretiens et d'autres sujets, qui montrent comment l'auteur peut reproduire le modèle vivant ¹. »

Plus loin, au milieu de considérations générales, le tabellion revient sur notre coloriste, exprime de nouveau les mêmes idées sur son talent et ajoute : « Gonzalès Coques, le second Apelles, montre dans ses ouvrages tant d'esprit et de science que je ne m'étonnerais pas, si quelque prince ou roi, voyant la parfaite beauté d'une nymphe brabançonne, animant une de ses toiles, en devenait amoureux et désirait voir le modèle d'une si admirable copie. C'est ce que prouvent différents portraits et d'agréables compositions, qu'il a exécutés pour divers princes et seigneurs. On peut voir, entre autres ouvrages de sa main, la conversation extrêmement belle qu'il a peinte pour Jacques Le Merchier, négociant d'Anvers, représentant Jacques lui-même, sa femme et tous ses enfants, où Gonzalve est peint de profil, assis à une table et causant avec le marchand, toutes choses si bien figurées, si vivantes et si parfaites, qu'on ne trouverait rien de

1. Cornille de Bie, p. 316.

supérieur. Et bien qu'on ait de la peine à s'examiner pour se peindre soi-même, son portrait n'est pas inférieur aux autres. Son art paraît encore dans une conversation qu'il a faite pour le sieur Nassoingni, de Bruxelles, représentant aussi la famille de l'amateur, travail si agréable et si vigoureux, que l'auteur lui-même le déclare une de ses productions les plus excellentes. On y voit appliquées toutes les règles de l'art signalées par les meilleurs esprits ¹. »

En 1649, à l'âge de trente-cinq ans, Gonzalès avait déjà une réputation assez grande pour que Jean Meyssens lui donnât place dans son livre intitulé : « *Images de divers hommes d'esprit sublime, qui par leur art et science devront vivre éternellement, et desquels la louange et renommée fait étonner le monde.* » L'inscription gravée au bas du portrait constate que le roi d'Angleterre, Charles I^{er}, mort cette année même sur l'échafaud, avait voulu posséder de ses ouvrages, que le duc de Brandebourg s'en délectait fort, et que le prince d'Orange en faisait grand cas; elle ajoute : « Ses ordonnances sont excellentes et ses portraits en petit admirables. » Nous avons déjà constaté que ce goût des faibles dimensions lui venait de Pierre Brueghel, son premier maître; l'exemple des Hollandais contemporains dut le fortifier.

Le succès de Gonzalès Coques se maintint pendant toute sa vie. En 1671, le comte de Monterey, gouverneur général des Pays-Bas, le choisit pour son peintre officiel. La Chambre de Saint-Luc se réunit à ce propos, le 11 septembre, délibéra et jugea devoir remplacer, en qualité d'*ancien*, Gonzalès par Pierre van Halen. Je ne devine pas, je l'avoue, le motif de cette résolution. Le nouveau titre de Gonzalès lui imposait-il des travaux assez considérables pour l'empêcher de remplir des fonctions peu absorbantes? Ces fonctions même, en quoi pouvaient-elles consister, puisque la guilde avait deux doyens et des jurés, qui traitaient ses affaires?

Comme beaucoup de peintres flamands, Gonzalès paraît avoir cultivé la poésie en même temps que la peinture, cette triste et ennuyeuse poésie, dont le rimeur de Lierre et Houbraken nous ont laissé des échantillons, qui consiste principalement en digressions inopportunes et insignifiantes sur les dieux, les déesses, les coutumes et les grands hommes de l'antiquité. Il se fit recevoir, en 1653, dans la chambre de rhétorique ayant pour emblème une *Giroflée*, et lorsque cette corporation littéraire se fondit, en 1661, avec celle du *Rameau d'olivier*, il fit partie de l'association nouvelle comme simple amateur.

L'année suivante commença une lutte judiciaire qui occupa, irrita

1. *Le Cabinet d'Or*, p. 397 et 398.

pendant longtemps deux corporations anversoises. Le Jeune Serment de l'Arbalète voulut forcer un membre de Saint-Luc à monter la garde et à faire les autres services militaires, auxquels l'astreignaient ses propres règlements. C'était un peintre nommé Jean Geulinx, qui avait épousé dans la cathédrale, le 12 février 1657, la fille d'un coloriste plus habile, Jean Cossiers. Il avait obtenu la maîtrise peu de jours auparavant⁴, et s'affilia, en 1661, à la Chambre du Rameau d'olivier. Voilà donc que l'année suivante le Jeune Serment de l'Arbalète veut le transformer en garde civique. Jean Geulinx se récrie, la guilde pacifique invoque ses privilèges; la corporation militaire s'opiniâtre, comme doit le faire toute compagnie armée. L'affaire est portée devant les tribunaux, qui procèdent avec la lenteur majestueuse des anciennes cours. Le débat s'envenime, les artistes ont recours à l'autorité souveraine, au comte de Monterey y Fuentes, gouverneur général des Pays-Bas catholiques. Mais son intervention demeure inutile : la magistrature ne veut pas fléchir devant le pouvoir exécutif. Tous les serments, d'un autre côté, prennent parti pour l'association guerrière. Une si importante querelle tient la ville, le pays même, en suspens.

Sur ces entrefaites, en 1665, les artistes choisirent pour doyen Gonzalès Coques. Il mit le plus grand zèle à soutenir les franchises et immunités de la compagnie. Mais la lutte devait se prolonger bien longtemps encore. Le 22 juin 1677 seulement, le Conseil de Brabant donna gain de cause à la société inoffensive. Les corporations belliqueuses en appelèrent, et le débat ne se serait peut-être jamais terminé, si, de guerre lasse, les deux camps n'avaient fini par transiger. Une argumentation qui ne dura pas moins de deux jours, les 3 et 4 août 1680, et qui eut lieu sous la présidence de Gonzalès Coques, nommé doyen pour la seconde fois, rétablit la paix dans la commune. Après avoir attendu dix-huit ans s'il monterait la garde ou en serait dispensé, Jean Geulinx put dormir tranquille.

Même quand il n'exerçait pas les fonctions de doyen, Gonzalès Coques avait, pendant ces dix-huit années, vaillamment défendu les privilèges de la guilde contre les hommes d'armes. Les sociétaires se crurent tenus de récompenser son zèle. Une assemblée générale fut convoquée, le 11 octobre 1680, et les membres présents décidèrent à l'unanimité qu'on lui offrirait une somme de 1,550 florins (3,332 fr. 50 c.), tant pour l'activité dont il avait fait preuve dans l'intérêt de la compagnie, que pour

4. Les registres de Saint-Luc disent seulement qu'il fut admis en 1657; mais les peintres ne se mariaient d'habitude qu'après leur réception : ils n'avaient pas de profession auparavant, puisqu'ils ne pouvaient exercer le métier.

certaines peintures et pour un travail dont nous allons parler tout à l'heure.

Disons d'abord que la confrérie, dans un excès de reconnaissance, avait déjà voté, cinq ans auparavant, l'exécution d'un buste de marbre en l'honneur du comte de Monterey y Fuentes, qui devait le représenter de grandeur naturelle. Il n'avait point fait cesser la lutte, mais avait témoigné aux artistes pendant tout le débat une constante préférence. On mit au-dessous du portrait une inscription latine. « A la mémoire éternelle du diligent, du sage et infatigable comte, protecteur d'Apollon et d'Apelles, qui féconda la société des peintres unie au Rameau d'olivier. » C'est ainsi qu'on exagère la gratitude envers les puissants du monde, pour se glorifier de leur concours, même inutile. Le marbre, placé autrefois dans le grand salon de Saint-Luc, orne actuellement le musée d'Anvers.

Pour soutenir le procès contre le Jeune Serment de l'Arbalète et les autres serments coalisés avec lui, un procureur avait été nécessaire. Maître Jean van Bavegom avait défendu les artistes, et on lui devait de ce chef une somme assez considérable. Au lieu de la réclamer, il offrit aux anciens doyens, Gonzalès Coques et Ambroise Brueghel, de recevoir en échange une peinture, à laquelle travailleraient les principaux artistes de la guilde et qui représenterait une salle pleine de tableaux. Gonzalès devait exécuter les personnages en train de les admirer; le cabinet même et les images suspendues contre les murs seraient traités par d'autres. On accepta une proposition si peu onéreuse et qui semblait si facile à réaliser. Mais du moment que l'on compte sur la bonne volonté des hommes, on est souvent trompé dans son attente. La transaction avait été faite en 1674; huit ans après, malgré les nouveaux services rendus aux confrères de Saint-Luc, pendant le recours en appel des sociétés belliqueuses, le travail n'était pas fini. Van Bavegom dut à son tour menacer la guilde de poursuites judiciaires. En 1683 seulement, le tableau lui fut remis, avec une somme de cinquante pattacons, allouée au procureur par une sentence arbitrale, comme supplément d'indemnité.

Gonzalès avait eu pour collaborateurs, dans cette œuvre si lentement exécutée, les peintres contemporains les plus fameux de l'école anversoise. Le hasard des circonstances l'ayant fait tomber entre les mains du sieur Jacques de Wit, elle fut vendue avec sa collection, le 15 mai 1741, à Anvers, et achetée par la maison d'Orange, qui la fit transporter au château du Loo. Les Français l'enlevèrent pendant l'occupation de la Hollande, puis la restituèrent en 1815; elle orne depuis cette époque le musée de La Haye, où elle porte le n° 46¹.

1. Elle a 2 mètres 5 centimètres de large, 1 mètre 72 centimètres et demi de haut.

L'ordonnance de l'œuvre est assez simple. Dans une salle opulente, d'architecture italienne, qui s'agrandit d'un cabinet en retraite, contenant la cheminée, sont suspendus vingt-neuf tableaux fictifs, plus ou moins richement encadrés. Dix seulement portent des signatures, celles des artistes les moins connus, les autres ayant jugé probablement que leur style suffirait pour les désigner. Voici les coloristes qui ont voulu marquer leur œuvre : A. Goubau, détestable peintre, dont le musée d'Anvers garde pieusement quelques barbouillages; Théodore Boeyermans, Pierre van Bloemen, alors tout jeune, puisqu'il était venu au monde en 1649 (il a signé seulement *P. V. B.*); J. van Heke, auteur de deux paysages, revendiqués l'un et l'autre en toutes lettres; Pierre Spirinck; F. van Duyts, qui a joint à son nom la date de 1671; Pierre Gysels et deux maîtres dont je n'ai pu expliquer les monogrammes, V. H. et J. S. (ces dernières lettres sont douteuses). Le tableau du premier peintre figure une campagne où se dresse un vieux château, derrière lequel monte la lune; l'œuvre du second représente une mer houleuse, qui balance un vaisseau et que bordent des rochers ¹. Le catalogue de la vente Jacques de Wit et une notice consacrée aux tableaux du prince d'Orange Guillaume V, père du premier roi de Hollande, nous ont conservé plusieurs traditions relatives à d'autres peintres. Ces documents attribuent l'*Histoire du Centenier*, image très-finie, dans le style de Paul Véronèse, à François Ykens le vieux; une femme nue, couchée sur l'herbe, à Emmanuel Biset; une chasse au sanglier, à Pierre Boel, que l'exécution du morceau rappelle effectivement; une Bacchanale, qu'on prendrait pour un Jordaens, à Cossiers; le *Jugement de Paris*, où les trois déesses sont

1. Voici les motifs traités sur les autres morceaux qui portent des signatures :

A. Goubau : Paysage italien, avec une fontaine à gauche, près de laquelle on voit une femme, et un homme monté sur un âne; à droite, un berger assis.

Boeyermans : Une femme de distinction, assise dans un paysage, où un amour la couronne; près d'elle deux femmes nues, puis un faune.

Pierre van Bloemen : Paysage italien, où on remarque une vieille tour; une femme est occupée à traire une chèvre, pendant qu'elle cause avec un berger.

J. van Heke : 1^o Paysage montagneux, qu'animent un berger, une bergère assise sur un âne, deux vaches, des moutons et un chien; 2^o paysage traversé par une rivière, dans laquelle vont se baigner ou viennent de s'immerger trois personnes nues; à droite, un homme avec deux chevaux.

P. Spirinck : Fête de village, où abondent les paysans.

F. van Duyts : Trois femmes nues, dormant dans un bois, sont épiées par un homme grimpé sur un arbre.

Pierre Gysels : Nature morte très-bien exécutée; un lièvre, des pigeons, quelques petits oiseaux, divers accessoires.

accompagnées de Mercure, à Jordaens lui-même; *Vénus et Adonis*, à Gaspard van Opstal; un petit paysage montagneux, avec beaucoup de rocs et un grand arbre au premier plan, à Van Bredael le vieux. Conformément aux stipulations intervenues entre le procureur van Bavegom et la corporation de Saint-Luc, le catalogue et la notice déclarent de Gonzalès Coques l'architecture et les personnages. Ceux-ci, très-bien peints, offrent réellement tous les caractères de sa facture. Ils occupent le milieu de la pièce : debout, près d'une table, un homme, qui passe pour être l'artiste lui-même, a la main posée sur la tête d'un buste; assise derrière la table, une dame aux cheveux bouclés regarde le spectateur. Deux enfants, qui ne peuvent être ceux de Gonzalès Coques, puisqu'il avait seulement une fille, jouent près de lui. Ces figures sont très-délicatement exécutées.

Restent douze images, sur lesquelles on ne possède aucun renseignement, et ces minimes travaux n'ont pas assez d'intérêt pour que nous y arrêtions. Quant aux détails qu'on vient de lire, ils doivent inspirer pleine confiance, le directeur du musée de La Haye, M. Mazel, ayant eu l'obligeance de me communiquer des notes et poussé le zèle historique jusqu'à m'envoyer un dessin du tableau¹.

Par suite de son mariage, Gonzalès Coques se trouvait en relation intime avec David Ryckaert, troisième du nom, l'artiste le plus connu de la famille. Nous avons déjà indiqué l'époque de sa naissance; il avait eu pour parrain et marraine Artus de Meester et Élisabeth Valcx. Il fut reçu membre de la confrérie de Saint-Luc en 1636, comme fils de maître, sous le décanat du peintre Gabriel Francken; son père lui avait appris les secrets de la ligne et de la couleur. A en juger d'après son portrait, sa sœur devait être fort belle et, par ses yeux noirs, ses sourcils abondants, son épaisse chevelure, ses formes opulentes et sa bouche gracieuse, elle justifie l'amour de Gonzalès Coques. Il épousa lui-même à Notre-Dame d'Anvers, quartier sud, le 31 août 1647, Jacqueline Palmans. Ils eurent pour témoins un parent de la fiancée, Michel Palmans, et le graveur Fré-

4. Dans son *Annuaire de la confrérie de Saint-Luc*, rédigé vers 1804, J. B. van der Straelen dit que cette peinture, faite en collaboration, se trouvait à Bruxelles, *il ya environ soixante ans*, chez le conseiller fiscal G. Cuylen. Une note chronologique aussi vague ne doit pas être prise au pied de la lettre : *environ soixante ans* peut signifier soixante-quinze et même davantage. C'est une expression trop élastique. Avant d'appartenir à Jacques de Wit, la toile avait peut-être eu pour propriétaire le conseiller fiscal; mais on ne saurait admettre qu'il en ait existé deux. On a vu combien la réalisation du programme avait été lente et difficile.

déric Bouttats, dont le burin a tracé l'image de David, imprimée dans le volume du notaire Cornille de Bie.

Cette union ne produisit pas moins de huit enfants. Le premier-né, auquel on donna encore le nom de David, fut tenu sur les fonts de baptême, le 15 février 1649, par François Dorco, représentant Gonzalès Coques, et par Jacqueline Clerens. Le second enfant, Thomas Willebrord, eut pour parrain le célèbre peintre Bosschaert. Le sixième, François, qui mourut en bas âge, devint le filleul de Catherine Ryckaert, femme de Gonzalès.

David le troisième fut élu doyen de la corporation en 1652. L'archiduc Léopold lui témoigna une grande faveur; d'autres princes recherchèrent ses travaux; les simples bourgeois les leur disputèrent, en sorte que la fortune ne bouda point l'auteur. Il forma, pour son plaisir et pour son usage, une nombreuse collection de tableaux par différents maîtres. Nous parlerons des siens tout à l'heure, quand nous aurons terminé la biographie de Gonzalès et achevé notre étude sur sa manière.

Par un triste jeu du sort, Gonzalès, comme nous l'avons dit, n'eut pas d'autre enfant de Catherine que la petite fille venue précipitamment au monde, avant la bénédiction nuptiale. Elle épousa un sieur Loncgrave, qui fut peut-être un graveur, et mourut toute jeune, le 11 octobre 1667, à l'âge de vingt-quatre ans, après avoir mis au monde un fils, dont l'existence devait être bien courte, puisqu'il rejoignit au bout de trois ans la pauvre Gonzaline.

La vie est une mer où chacun fait naufrage.

Catherine Ryckaert descendit bientôt elle-même dans le mystérieux abîme, le 2 juillet 1674. Elle n'avait que soixante-quatre ans. Pénétré de regrets, le peintre acquit dans l'église Saint-Georges un lieu de sépulture et marqua d'avance la place où il voulait reposer près d'elle et de sa fille unique.

Le chagrin du maître dura peu. Neuf mois n'avaient point encore alourdi sur sa tête grise le poids du temps, qu'il épousait dans la cathédrale, le 21 mars 1675, Catherine Ryshevels, ayant pour témoins le peintre Pierre Thys le vieux, et un nommé Van der Haven. Sa seconde femme ne lui donna point de postérité. Il la quitta le 18 avril 1684, pour aller retrouver la première dans le caveau de l'église Saint-Georges. Sa veuve, qui l'aimait sans doute, lui survécut peu de temps, puisqu'elle mourut la même année, le 25 novembre. Elle avait

retenu sa place près de son mari, comme le prouve l'építaphe du maître :

D. O. M.

Gonzalès Coques, habile peintre,
mort le 18 avril 1684 ;
Dame Catherine Ryckaert, son épouse,
morte le 2 juillet 1674 ;
- Dame Gonzaline Coques, leur fille,
femme du sieur Longgrave,
morte le 41 octobre 1667 ;
leur fils..... mort le..... 1670 ;
Dame Catherine Ryshevels,
seconde femme du peintre,
morte le.....
Priez Dieu pour leurs âmes.

On avait laissé en blanc le nom de la veuve, comme celui d'une hôtesse attendue. Mais elle ne vint pas habiter le sombre logis préparé pour la recevoir, et fut ensevelie à Notre-Dame, sous la pierre tumulaire de Nicolas Bacx et d'Anne van den Castele. Pourquoi fut-elle séparée du grand artiste ? C'est une circonstance bizarre, qu'il serait intéressant d'expliquer, si on trouvait des renseignements quelque part. Nicolas Bacx, mort le 2 juin 1653, était-il l'amateur domicilié autrefois à Bruxelles, qui recherchait passionnément les œuvres de Gonzalès Coques ? C'est probable¹ ; dans tous les cas, ce fut à lui que Jordaens acheta, le 41 octobre 1639, la maison située rue Haute et appelée la *Halle de Turnhout*, qui devint son habitation.

Les tableaux de Gonzalès Coques sont extrêmement rares, fait singulier pour un homme laborieux qui a vécu soixante-dix ans. A quoi tient cette rareté ? Probablement à ce que le plus grand nombre, étant des portraits, sont conservés dans les familles. Cette cause néanmoins ne suffit pas pour expliquer la disette à laquelle l'historien se trouve réduit, quand il cherche les productions du maître. Son goût et sa facture ayant une ressemblance marquée avec le style de plusieurs peintres fameux, comme Terborch (si maladroitement appelé Terbourg, malgré ses signatures), Eglon van der Neer, Gaspard Netscher et même François Mieris, la cupidité des marchands de tableaux et la vanité des amateurs ont fait cause commune pour leur attribuer les toiles de Gonzalès, qui a un nom moins célèbre, moins familier aux acheteurs et moins lucratif. En lui dérochant ses travaux, on étouffait encore un peu plus sa renommée. Qu'importe la

1. Van der Straelen, *Annuaire de la confrérie de Saint-Luc à Anvers*, p. 155.

justice! Avec beaucoup de soins, de temps et d'heureuses chances, on retrouverait une partie de ses ouvrages. Examinons, en attendant, ceux que l'on connaît.

Le comte Dubus de Ghisignies, à Bruxelles, a eu la bonne fortune d'en réunir six dans sa précieuse collection. Une de ces toiles porte la signature et la date suivante : *Gonzalo f. 1657*. C'est le portrait d'un homme, avec de longs cheveux naturels, qui tombent sur les épaules et sur une collerette en guipure. Il est gras et pâle : de légères moustaches couronnent sa lèvre supérieure. Il n'a pas un beau type, ni une expression très-décidée, mais il regarde et il vit. Tenant de la main gauche un papier, où se trouvent écrites la signature et la date, il les montre de la main droite, comme s'il y attachait une grande importance; ces mains sont délicates et peintes avec finesse. Tout le morceau atteste d'ailleurs beaucoup de soin; la facture élégante, la couleur lustrée font penser immédiatement à Gaspard Netscher.

Les autres morceaux que possède le comte Dubus forment une série, et ont pour motifs les cinq sens. La *vue* est symbolisée par un peintre qui tient de la main droite un petit paysage avec figures, et porte de la gauche une palette, des pinceaux, un appui-main. Il regarde le spectateur et semble lui montrer sa toile. C'est l'effigie de Robert van Hoeck, celle-là même qu'on trouve reproduite dans le *Cabinet d'or*. L'*ouïe* a pour emblème un musicien jouant de la guitare; l'*odorat*, un fumeur; le *goût*, un homme assis devant des huîtres; le *toucher*, un malade auquel on vient d'ouvrir une veine et qui tient le plat où coule son sang, idée bizarre et peu agréable.

Ces morceaux allégoriques, plus rudement traités que l'image par laquelle nous avons commencé notre étude, sont d'une touche excellente. Loin de perdre à être vus de près, ils y gagnent, et, de loin, ils ont la meilleure tournure. On y observe les mêmes qualités que dans les eaux-fortes de Van Dyck. Ils se tiennent, ils regardent, ils agissent avec un air complètement naturel, et chacun d'eux est bien occupé de ce qu'il fait. Travail d'un grand maître qui sait donner la vie à un sujet ingrat, qui le féconde même au point d'en supprimer la sécheresse et l'insignifiance.

Tous les portraits de Gonzalès que j'ai vus ont exactement les mêmes caractères. Le musée d'Anvers en possède un très-joli. Une femme blonde, avec d'épais cheveux frisés qui baignent ses épaules nues, y appuie son bras gauche sur le socle d'une colonne. Le haut de la gorge n'est pas plus dissimulé que la blancheur des épaules. De sa main droite elle tient une montre; un rideau cramoisi se drape derrière elle. Quoique ses traits soient réguliers, ce n'est pas une belle femme; mais elle a une expres-

sion intelligente et bienveillante. Peinture d'un grand fini, d'une couleur moelleuse et douce, avec des lumières habilement distribués; petit joyau de salon.

Chez M. Dufraisne, à Cambrai, on admire un jeune homme de dix-sept à dix-huit ans, debout, appuyé sur une canne. Il a une tête charmante, dont les yeux noirs semblent vivants, et porte une rhingrave couleur chamois. La main droite, placée contre la hanche, tient le chapeau. Une fenêtre ouverte laisse apercevoir la mer agitée. La franchise et l'élégance de la facture sont relevées par une couleur fine, légère, solide et harmonieuse.

Le cabinet de M. Suermondt, à Aix-la-Chapelle, offre aux connaisseurs une toile qui ne mérite aussi que des éloges. La touche, par sa délicatesse, rappelle entièrement les maîtres hollandais. Un homme, qui écrivait dans un livre, suspend son travail et réfléchit avant de continuer. La tête exprime parfaitement la méditation, la pose est pleine de naturel : on dirait un personnage occupé de ses affaires, qu'on examine à son insu par le gros bout d'une lorgnette. Les longs cheveux, qui tombent sur les épaules, et le rabat de dentelle, produisent le meilleur effet. Seulement le rêveur inconnu ne se détache pas assez de la draperie sombre et de l'intérieur de la pièce.

Comment M. Waagen a-t-il pu s'imaginer que c'était le portrait de Corneille de Bie? Parce qu'il tient une plume? mais depuis le commencement du monde le notaire flamand n'est pas le seul homme qui ait tenu une plume. Les deux figures n'ont aucune espèce d'analogie. Celle du tabellion, gravée au commencement de son volume, est bien plus fine, plus élégante et plus aristocratique.

La même collection renferme un portrait de grandeur naturelle, chose rare dans l'œuvre du maître, une petite fille aux cheveux blonds, couronnée de fleurs, tenant dans sa main droite une tulipe, portant une robe de soie jaune et un fichu noir, ayant près d'elle un petit chien blanc et rehaussée par un fond de tenture rouge. Serait-ce Gonzaline? Le peintre aurait-il fait pour elle exception à ses habitudes, voulant rapprocher l'image du modèle, voir sa fille sur la toile comme il la voyait dans la réalité? C'est, dans tous les cas, un bon portrait, d'une libre facture et d'une suave couleur.

Les tableaux de Gonzalès offrant des personnages groupés ne sont pas moins rares que ses portraits. On n'en cite qu'un petit nombre, parmi lesquels brille en première ligne le *Repos champêtre*, qui ornait jadis la collection Patureau, d'où il a émigré chez lord Hertford. On y voit une famille goûtant l'ombre et le frais dans un jardin, près d'une fontaine,

devant un massif d'arbres. Le père et la mère sont assis sur un banc; à côté d'eux, une jeune fille debout a ôté son chapeau, qu'elle tient de la main gauche, en laissant tomber négligemment son bras le long de sa hanche; elle presse dans sa main droite un éventail. Le fils aîné rapporte de la chasse un lièvre suspendu à la crosse de son fusil, pendant que son jeune frère conduit en laisse un de ses chiens; une élégante villageoise, à laquelle parle le chasseur, vient offrir un panier de fruits. Une gibecière, un cor, une boîte à poudre, font la sieste sur le gazon. Les détails de la scène, les grands arbres du parc, le ciel chargé de nuages, éveillent le sentiment d'une chaude journée, où l'on guette, où l'on saisit au passage la moindre brise, où l'on recherche comme une volupté l'ombre humide des bois. La facture est excellente, la couleur fine et solide, le caractère des personnages très-bien rendu : il y a dans l'ensemble du travail la poétique harmonie d'un beau soir.

La reine d'Angleterre possède un tableau analogue, dans sa résidence de Londres. Il a pour sujet une famille Van der Helst, prenant le frais sur la terrasse d'un château seigneurial. Le père, la mère et quatre petites animent la plate-forme de leur tranquille gaieté. Nul souci n'approche de ces heureux du monde. « Les figures, dit M. Paul Mantz, sont groupées naïvement et peintes avec une largeur qui fait songer à Van Dyck. C'est pourtant un assez petit tableau, car il n'a guère que deux pieds de largeur. »

Une œuvre plus importante appartient à l'amateur anglais Leicester. Elle offre aux curieux le stathouder Henri, prince d'Orange, avec sa famille, recevant une lettre du cardinal de Witt, ou plutôt venant de la recevoir, car il est assis à son bureau, drapé dans une robe de chambre verte; sa femme, debout derrière lui, attend l'opinion qu'il va exprimer. Les enfants jouent dans la chambre. A droite, une ouverture laisse apercevoir les jardins du château. L'exécution offre ce mélange de soin et de hardiesse, de patient travail et de liberté, qui distingue Gonzalès Coques des peintres hollandais et maintient vis-à-vis d'eux son caractère flamand.

Un troisième tableau du même genre, qu'on appelait improprement le *Pick-nick*, à l'Exposition de Manchester, se trouve encore dans la Grande-Bretagne, chez un sieur John Walter. « C'est aussi une réunion de famille, mais en pleine campagne, dans un beau parc allemand, dit M. Paul Mantz. On a fait un repas sur l'herbe; le diner vient de s'achever; le père et la mère, noblement vêtus, sont debout sur le gazon; autour d'eux leurs cinq enfants jouent et font de la musique; un domestique ramasse les miettes du festin. Les figures, très-colorées, s'enlèvent gaîment sur les

verdures du fond : c'est un tableau brillant et sérieux, où Gonzalès a été admirablement aidé par Jacques van Artois, l'auteur du paysage. »

Cette donnée, cette combinaison de personnages en plein air, flattait beaucoup l'imagination de Gonzalès, comme elle a flatté depuis celle de Watteau, car il l'a reproduite une quatrième fois, et nous sommes loin de connaître tous ses ouvrages. Le tableau du Belvédère, où on la retrouve, passe pour un chef-d'œuvre. Il représente une société d'amateurs jouant ou écoutant de la musique sur une terrasse. Non-seulement chaque personnage est caractérisé avec soin, mais il paraît entièrement à son affaire, ayant d'ailleurs la physionomie, le maintien spécial que l'éducation et l'habitude changent en seconde nature dans les classes distinguées. L'ordonnance n'a pas un air moins naturel, et cependant elle est si bien calculée que le hasard semble avoir groupé tous les éléments du tableau pour produire le meilleur effet possible. Les têtes, qui ne sont pas belles et doivent être des portraits, ont une mine avisée, une expression de bienveillance, de préoccupation naïve et sereine, qui compensent la vulgarité des formes. A ces précieux mérites se trouvent jointes une extrême beauté de couleur et une ravissante élégance dans tous les détails. Malgré la finesse de l'exécution, la touche est large et vigoureuse, simple et facile. Ce charmant travail, par malheur, a notablement souffert dans le haut de la toile ¹.

Nous n'avons parlé jusqu'ici que de portraits, soit isolés, soit réunis; les tableaux figurant des sujets sont si peu nombreux, qu'on n'en désigne presque pas. Dans l'hôtel d'Arenberg, à Bruxelles, où il n'y a guère de peintures flamandes, se trouve un morceau de Gonzalès Coques, possédé autrefois par un habitant de La Haye, M. Le Lormier; Descamps, qui l'avait vu, en fait l'éloge avec sa sécheresse habituelle. La toile retrace l'épisode du Sauveur défendant Marie, la femme intelligente et rêveuse occupée à l'entendre, contre les reproches de Marthe, la femme laborieuse, économe et prosaïque. Les mains croisées sur le giron, la première a bien l'attitude d'une personne qui écoute, nonchalante de corps et active d'esprit. Toute cette figure est pénétrée d'un sentiment idéal. Marthe,

1. Betty Paoly, *Wien's Gemälde-Gallerien*, p. 167 et 168. La capitale de l'Autriche possède encore une œuvre de Gonzalès Coques dont nous devons dire un mot. Elle appartient à la collection Lichtenstein. Une famille entière y est mise en scène avec la distinction et l'élégance habituelles du maître. L'exécution atteste beaucoup de soin, mais l'agencement laisse à désirer: le coloris a une lourdeur, la toile un aspect bigarré, qui forment exception dans l'œuvre de Gonzalès; il a traité avec tant de préoccupation les accessoires, l'édifice, les statues, la table servie pour le déjeuner, les fleurs répandues sur le pavé de marbre, que l'attention s'y arrête aux dépens des figures.

debout près d'une table couverte de fruits et de volailles, semble dire au Nazaréen, comme dans l'Évangile : « Maître, est-ce qu'il ne te déplaît pas de voir ma sœur me laisser faire tout l'ouvrage ? Dis-lui de m'aider. » Les provisions, qui abondent dans le logis, réclament en effet l'activité d'une bonne ménagère. On attribue l'architecture à Henri van Steenwyck, les accessoires à Brueghel de Velours le fils. Un tableau de Poelenborgh, conservé au Louvre¹, figure le même sujet, disposé presque de la même manière : au delà de la première salle, on en aperçoit une seconde qui donne à la construction une importance exagérée.

Comme les événements se lient d'habitude contre ceux qu'un premier malheur a frappés, tout s'est réuni pour obscurcir la gloire et faire oublier les travaux de Gonzalès Coques. Le burin, si prodigue de ses tailles envers quelques peintres, même secondaires, lui a refusé son aide et ses puissants moyens de vulgarisation. Quatre estampes d'anciens graveurs et deux estampes modernes, voilà les seules reproductions qu'il a pu obtenir. Les dernières sont les plus intéressantes. L'une figure un couple amoureux dans une belle salle : le jeune homme, assis près d'une table, feuillette un volume ; la jeune fille, debout de l'autre côté de la pièce, joue du clavecin. Le premier s'occupe peu de son livre, ne le regarde même pas et songe bien plus à écouter sa voisine ; sa main tournée vers la musicienne, l'index étendu, exprime naïvement sa distraction. La jeune personne, mise avec richesse et avec goût, s'occupe aussi très-faiblement de ses gammes et très-fort de son voisin, comme le prouve son regard obliquement dirigé vers lui. C'est une scène muette de timide tendresse et de voluptueux prélude. La maison rappelle le logis de Marthe : une arcade ouverte au fond de la chambre laisse voir une autre salle avec une cheminée que décore un grand tableau et une porte donnant sur le jardin².

L'autre planche, très-délicatement gravée par Macret, nous montre un petit enfant qui se regarde dans un miroir. C'est une jolie tête, grasse, fraîche, soyeuse, couronnée d'une abondante chevelure, qui frise d'elle-même. La jeune créature, petite fille ou petit garçon, tient le miroir dans ses mains et se considère naïvement ; l'œuvre est simple, sans arrière-pensée, ne trahit aucun effort pour enjoliver la nature par de secrètes intentions.

David Ryckaert, le beau-frère de Gonzalès, le précéda de bien loin dans ce monde obscur d'où personne n'est revenu. Il termina ses jours en

1. N° 501.

2. L'estampe, signée *Henri Laurent*, ne dit pas où se trouve l'original.

1661 et non pas en 1677, comme l'a imprimé Immerzeel, comme d'autres l'ont répété d'après lui. Le *Cabinet d'or*, imprimé en 1661, se termine par une lamentation funèbre sur Daniel Zeghers, Jean Fyt et David Ryckaert, *morts pendant l'impression de l'ouvrage*. L'approbation qui termine le volume porte la date du 18 février 1662. D'une autre part, les archives de Saint-Luc mentionnent entre le 18 septembre 1661 et le 18 septembre 1662 le payement de la taxe qui était due à la confrérie, après le décès de chaque membre, par la famille du défunt. David Ryckaert mourut donc à la fin de l'année 1661, ou au commencement de 1662, puisque l'auteur du *Cabinet d'or*, après avoir parlé de lui comme d'un peintre vivant ¹, ne put constater son décès qu'en terminant le livre. Né le 2 décembre 1612, il avait 49 ans, à quelques jours près, soit en plus, soit en moins.

Aussi ne peut-on s'empêcher de sourire, et même de rire tout à fait, quand on lit la remarque suivante de l'historien Descamps : « On ne sait ce qui put le porter, vers l'âge de 50 ans, à changer sa manière de composer ; il n'a presque plus fait depuis que des sujets de diablerie et dégoûtants ; il a répété plusieurs fois la *Tentation de saint Antoine* : ces morceaux sont d'une imagination peut-être un peu fiévreuse. On ne sait comment il a pu se plaire à terminer ces monstres horribles ; ses tableaux de ce genre sont aussi recherchés que ses autres ouvrages. »

David Ryckaert a peint des sujets très-variés ; mais ce qu'on trouve le plus fréquemment, ce sont des tableaux de genre et des scènes familiales. Ainsi, à Lille, on voit un marchand de moules, qui vient d'arrêter sa brouette devant un riche hôtel ; pendant qu'il s'occupe à remplir le seau que tient une femme, un bûcheron lui présente une moule ouverte, de jeunes enfants lui en dérobent quelques-unes, dont ils se régalerent. Dans le fond, un cavalier salue galamment une dame placée à un balcon. Les figures sont bien étudiées, minutieusement peintes : ce sont des personnages trapus, de vrais Brabançons. A la tranquillité de l'œuvre, on dirait une peinture hollandaise plutôt que flamande. Le coloris a une vigueur peu ordinaire.

Le musée de Dresde renferme deux concerts d'ivrognes dans un cabaret. Le premier est une excellente charge, d'une belle couleur, ayant un air de vérité qui excite et captive l'intérêt. Après avoir bien choisi ses types, l'auteur les a ingénieusement groupés ². L'autre toile vaut mieux encore. Les figures des paysans qui braillent sont plus drôles,

1. De la page 308 à la page 312.

2. N° 840.

l'exécution est plus ferme. Les bambins s'amuse de leur côté, poussent des cris et jouent du fifre. Une admirable couleur poétise ce vulgaire épisode ¹.

La *Fête villageoise*, qui orne depuis quelque temps le musée d'Anvers, a autant d'animation, de naturel et de gaieté que les belles réjouissances de Vinckenboons, que les grandes kermesses de Téniers ². Les rayons du soleil couchant dorent les objets et les personnages, font planer sur le tumulte la douce tranquillité du soir. Betty Paoli accorde de grands éloges au *Marché dans une ville*, que possède le musée du Belvédère ³. « Ryckaert, dit-il, sait peindre les figures avec beaucoup de naturel, avec une grande vivacité d'expression, une couleur claire et bien équilibrée : ses tableaux charment et captivent. »

La cruauté des Espagnols fournit à David maints sujets, qui attristent souvent, hélas ! les peintures flamandes. Charles Brauwer, amateur gantois, possédait, au siècle dernier, une grande toile, dont les figures avaient plus d'un pied de haut. On y voyait une troupe, commandée par un officier général, qui pillait une riche ferme : les hommes de guerre y traitaient les paysans avec une barbarie impitoyable. Quelques-unes des victimes étaient pendues, la tête en bas, dans la cheminée ; à d'autres malheureux on brûlait barbarement les pieds. Pour le maître du logis, un soudard le tenant par les cheveux se disposait à lui couper la tête. La débauche, comme toujours, tenait compagnie à la férocité : assises devant une table couverte de plats et de bouteilles, les prostituées de la soldatesque buvaient, mangeaient, semblaient prendre plaisir à l'affreuse scène, qui était pour leurs yeux un spectacle habituel. Aussi la mère, la femme, les enfants du métayer, se traînant sur leurs genoux, leur offrant leurs bourses et leurs bijoux, s'efforçaient-ils en vain de les attendrir. Qu'importent ces présents, qui leur seront bientôt arrachés par les défenseurs de l'ordre et les protecteurs de la loi ? Le tableau, d'une bonne couleur et bien agencé, passait pour la meilleure composition dramatique de Ryckaert ⁴.

Il réussissait dans un genre tout opposé, dans les natures mortes. On en voit une à Dresde, d'un ton clair, comme la plupart de ses toiles à personnages ⁵. Les comparses groupés sur celle-là sont éminemment

1. N° 4017.

2. N° 559.

3. Il est signé : *Davide Ryckaert Fecit Antverpiæ 1648*.

4. Le musée de Vienne contient une œuvre analogue, *Village pillé par des soldats*. Elle est signée : *Davide Ryckaert Fecit Antverpiæ 1649*.

5. N° 4018.

tranquilles ; chaudrons, lanterne, bachelier, plats vernissés, vases de grès, oignons, choux et choux-fleurs. Avec de pareils éléments, il n'y a pas moyen de composer une scène tragique ; mais on peut montrer un talent de facture comme celui qui distingue le morceau de Dresde. On n'y admire pourtant aucun mérite supérieur. Chardin peignait les ustensiles avec une bien autre délicatesse.

L'inscription gravée sous le portrait de Ryckaert, dû à Frédéric Bouttats, nous apprend qu'il excellait à rendre *la lumière de chandelle*, c'est-à-dire à peindre, comme Gottfried Schalken et Gérard Dou, les objets éclairés par une lampe ou un flambeau. Le musée du Belvédère possède un tableau de cette classe, *Vieillard lisant un ouvrage d'anatomie à la clarté d'une lampe*. C'est une très-belle œuvre, où la lumière, concentrée dans un petit espace, produit un effet éblouissant. Le volume, posé sur un pupitre, semble rayonner. Le maître du clair-obscur, Rembrandt lui-même, n'a pas mieux fait.

Après des éloges vagues, qui ne signifient pas grand'chose, Cornille de Bie confirme les assertions de Descamps sur les diableries peintes par David Ryckaert : « Elles sont pleines de furie, de feu et de flamme, dit-il ; on y voit des spectres affreux, d'horribles monstres, des réverbérations infernales, surtout dans les Tentations de saint Antoine, qui met quelquefois en déroute les sombres légions avec le signe de la croix ¹. » Une toile exposée à Vienne donne la meilleure opinion de David comme peintre fantastique. Elle a pour sujet : la *Chercheuse de trésors*. C'est une vieille, une espèce de sorcière fouillant le sol dans une ruine, à la lueur d'une torche. Cette image, très-habilement composée, produit le plus grand effet.

Ryckaert avait inspiré à Van Dyck une assez haute idée de son talent, pour qu'il fit son portrait avec soin. On le voit au musée de Madrid, où il passe pour une des belles toiles du grand coloriste.

ALFRED MICHIELS.

1. *Le Cabinet d'or*, p. 308.



EXPOSITION DE LA ROYAL ACADEMY



Il est d'usage aujourd'hui, parmi les critiques d'art gradés, de commencer leur Salon en sollicitant l'indulgence du public pour toutes les choses anciennes qu'ils vont être forcés de redire. Ce n'est chez mes confrères qu'une précaution oratoire, un habile moyen d'éveiller l'attention sur le brio des variations qu'ils exécutent sur un thème toujours intéressant pour un public français. Je n'hésite point à dénoncer leurs manœuvres.

Pour un critique qui traverse le détroit et va prendre ses notes sur les bords de la Tamise, le cas est beaucoup plus grave et ne prête plus aux jolis tours de phrase. Il aborde dans un pays dont il ne connaît qu'en gros l'histoire, la langue, le paysage, les mœurs, les passions du moment. S'il est peu confiant dans un criterium esthétique dont quelques-uns de ses amis usent avec tant d'autorité, il craint au contraire de ne point se faire assez Anglais. Il ne connaît qu'imparfaitement l'œuvre ou le caractère des artistes qu'il va juger. S'il se rassérmit, après quelques jours d'études faites autant en pleine vie que dans les musées ou dans les galeries d'exposition, il frémit en pensant que ses lecteurs n'auront point subi cette imbibition du climat, de la lumière, du costume, des traits du visage, de l'allure des individus, qui expliquent, atténuent ou confirment ce que nous appelons les défauts d'une école, et que les pieds sur leurs chenets, ces lecteurs redoutés pourront le taxer à son retour de partialité ou de pédanterie. Et puis, c'est là le plus terrible! on ne connaît point en France l'école anglaise! Les exhibitions internationales n'en sont qu'à leur aurore et nous savons si peu marcher vers les montagnes qui ne viennent

point à nous ! Nos musées ne possèdent rien de ces maîtres qui, avec leur caractère propre, apporteraient de nouveaux sujets d'études à nos écoles du continent : rien d'Hogarth, qui est un coloriste exquis ; rien de Gainsborough, le plus sensible des portraitistes ; rien de Reynolds, le peintre des aristocraties du sang, de la grâce et de la jeunesse ; rien de ce Turner qui eut de son art une si hautaine perception ; rien de ce Constable, qui est l'aïeul de notre école de paysage ; rien des aquarellistes de la génération précédente ; rien des maîtres de la génération actuelle... On juge en France tout cet art anglais varié, sincère, personnel toujours, sur des gravures de keepsake !

L'Exposition de 1855 a été comme une révélation de l'art anglais pour le public français. Au contraire l'Exposition de 1867 fut très-défavorable. Les artistes anglais n'avaient pu obtenir, pour ce tournoi international, leurs meilleures œuvres. Ils envoyèrent ce qu'ils purent. Et encore comment put-on les juger du milieu de ces halles immenses, dévorées par la lumière, succédant à des enfilades de docks, et que l'on traversait l'oreille assourdie par les machines, l'œil ébloui par les colorations des objets d'industrie ! Qu'arriva-t-il ? C'est que les médailles — toujours des médailles ! — furent données à ce qui ressemblait le plus à la peinture française ou belge, ou de l'école de Dusseldorf, mais non aux talents caractéristiques.

M. Millais fut une des plus lamentables victimes de cette exhibition monstre. Ses qualités restèrent enveloppées. Mais il est de force à supporter cet échec et je n'en veux d'autre preuve que l'adorable portrait de petite fille qu'il a, en cette année 1869, à l'exhibition de la Royal Academy. C'est *M^{lle} Nina, fille de Frederick Lehmann, esquire*. Imaginez une fillette de douze ans, fraîche et rose, habillée de mousseline, chaussée de souliers blancs, avec des bas de soie que nacre la tension du tissu, un collier bleu clair autour du col ; elle est dans un jardin ; le peintre, qui est son ami, l'a priée de s'asseoir un quart d'heure sur un de ces tonneaux chinois en grès glacé de vert et de bleu ; elle a cueilli une fleur parmi les camélias rouges tapissés au fond ; elle est si sage, que deux tourterelles viennent jusqu'à ses pieds becqueter des grains de chènevis ; elle se repose, mais le sang pourpre, fouetté par le jeu, bat encore sur ses joues et dans les fossettes de ses mains. Depuis Reynolds, qui eût peint moins exact ; depuis Gainsborough, qui eût ajouté à ces grands yeux un regard plus expressif, je ne crois pas que l'école anglaise ait produit un portrait plus séduisant et plus parfait. La symphonie du blanc, malsaine et pénible dans les esquisses de M. Whistler, est ici sonore et vaillante. Le dessin est rapide et franc. Tout est à citer, jusqu'à cette fleur trop rouge, que

manie l'enfant, mais dont l'exagération de ton est comme le paraphe de la signature du peintre. — M. Millais, qui décidément est en veine, a encore un portrait d'homme très-typique, celui de M. John Fowler. Je donne le nom, car je crois vraiment avoir vu la personne, M. John Fowler, ex-président de la Société des ingénieurs civils, celui qui a construit le railway souterrain qui dessert si commodément tous les quartiers de Londres. Il est assis dans son cabinet, tourmentant un crayon, comme un travailleur que le repos fatigue. Je pense qu'il n'a pas dû donner beaucoup de séances au peintre, et que c'est au premier coup qu'il a fallu saisir ces traits un peu vulgaires de l'homme d'action et cette physionomie d'une ténacité toute britannique. — Dans une troisième toile, *Vanessa*, qui n'est point un portrait, mais la traduction littérale d'un modèle, ce coloriste vagabond nous semble, comme disent les sportmen, « s'être emballé. » La jeune femme, qu'il a représentée jusqu'à mi-corps, est vêtue d'une robe de soie fond clair, brochée de tons extrêmement violents. Une Parisienne à la mode en eût frémi, et se fût bien gardé d'exposer sa fraîcheur à ce voisinage écrasant. En effet, quelque soin et quelque habileté qu'il y ait mis, M. Millais n'a obtenu que des chairs ternes et sourdes. Son tableau n'est donc plus qu'une étude de costume. — Je passe sous silence deux ou trois autres toiles sans importance et qui ne devraient point faire cortège à celles dont il vient d'être parlé. Je suis toujours surpris lorsque je vois des artistes arrivés au premier rang exposer gravement des œuvres de pur commerce.

Ce que M. Millais représente dans le sens du naturalisme, M. Watts le réalise dans le sens de la décoration. M. Watts cependant est un peu moins Anglais. Il a vécu, je crois, longtemps en Italie, mais il a surtout vécu en compagnie de Phidias. C'est proprement un sculpteur qui peint. Il avait, l'an dernier, un buste d'une allure magistrale. J'ai vu dans son atelier des ébauches étonnantes. M. Watts a envoyé à cette exhibition une *Colombe volant sur les eaux du déluge*, d'un bel effet; un *Chevalier en promenade avec sa dame*, qui perd son charme lorsque l'on ne connaît pas l'épisode du poème de Spencer qui l'explique; un portrait de *Jeune Femme* de la plus rare élégance, et un *Orphée et Eurydice*, dont un croquis accompagne ces lignes. C'est là sa maîtresse pièce. Quoique cette ébauche ou cette réduction ne soit que de dimensions restreintes, elle affirme toutes les qualités de grand décorateur qui font l'originalité de M. Watts. Il est un peu parent de notre cher Delacroix, troublé comme lui dans l'expression de la pensée, moins nerveux et plus musculeux. Il comprend la forme et le mouvement, comme on les lit dans les grandes œuvres anciennes et modernes et dans la nature agissante, là où la pas-



OPHÉLIE ET EURYDICE, PAR M. WATTS.

sion seule leur imprime une signification et où la lumière leur donne la vie. L'attitude de ses héros est déterminée par la nature, exagérée au besoin par le drame, de même que le muscle humain s'enfle, se tord ou se détend, lorsque le cœur bat plus vite ou que le cerveau s'anime. Cette œuvre est faite d'autant de passion que de force. M. Watts est un des plus grands artistes qu'il y ait aujourd'hui en Europe.

M. Leighton poursuit un idéal aussi élevé; mais, nature tendre et cerveau éclectique, il se soumet avec plus de détachement à la règle étroite de la tradition classique. C'est un artiste aux intentions les plus délicates et aux volontés les plus droites, mais il les astreint à une esthétique puisée dans de longues études et dans de longs voyages. Frappé par la permanence des lois qui, dans toutes les écoles, se dégagent des œuvres élevées, c'est à la recherche spéciale de ces lois générales qu'il s'attache. Il redoute l'accent qui donnerait à sa parole une origine trop reconnaissable. Visant à un idéal de beauté dont il a recueilli en Italie, en France les éléments épars, de même que Raphaël composait ses Vénus des perfections de diverses femmes, il se tient en garde contre les séductions de la chair et les coquetteries de la mode. Il le fait avec conviction, avec sérénité, de même qu'il accroche, sans hésitation, dans son atelier un dessin d'Ingres entre une étude de Delacroix et un paysage de Corot. Son influence, déjà marquée, ne fera que grandir. Au total, elle ne peut être qu'utile dans un pays où les artistes ont de la tendance à étudier surtout l'enveloppe des choses et à ne point se proposer ces problèmes ardues dont la solution même incomplètement obtenue vivifie et double les forces intellectuelles. — Cette année, M. Frédéric Leighton, décorateur élégant, a envoyé un *Hélios and Rhodus* qui, placé dans un salon du haut monde, ne pourra inspirer que des sensations délicates. Nos lecteurs, qui connaissent déjà plusieurs compositions de M. Leighton, pourront encore l'étudier dans cette figure d'*Électre sur la tombe d'Agamemnon*, dont la tournure est si noble et le sentiment si tragique. — Le *Saint Jérôme* est celui que nous préférons de ses envois. Le saint, au soir d'une journée torride, s'abîme dans la prière; son lion, qui veille sur le désert, se profile singulièrement sur les pourpres du couchant. Il y a de grands élans dans cette peinture, élan de religiosité et élan de pittoresque. C'est son morceau de réception comme membre de l'Académie royale. C'est, à mes yeux, la plus forte page de son œuvre.

On ne saurait nier qu'en dehors des originalités puissantes qui créent une esthétique nouvelle et plantent de nouveaux drapeaux il ne faille offrir aux natures moins hardies, et qui forment la masse, un système d'enseignement. Je voudrais, pour ma part, cet enseignement général aussi



ÉLECTRE SUR LA TOMBE D'AGAMEMNON,

Par M. Leighton.

libéral qu'il est imaginable et acceptant toutes les méthodes. Longtemps il a fait défaut en Angleterre, non pas qu'il y manquât d'écoles où l'élève pouvait aller s'asseoir sur un banc et copier une bosse ou un modèle nu; mais il fait défaut par les idées d'art supérieur et électique. La foule elle-même n'en éprouvait ni le besoin, ni la curiosité; la critique, dans les journaux ou les revues, ne le réclamait point.

Aujourd'hui, grâce peut-être à la facilité des voyages, la moyenne du jugement s'est élevée dans tous les pays. En Angleterre, depuis quelques années, une jeune école de critique, ardente, loyale, fort instruite, très-au courant de ce qui se peint, s'écrit ou se dit au delà du détroit, vient remplacer une école vieillie, acariâtre, ignorante et n'attachant d'importance qu'à la plus médiocre des qualités d'une œuvre quelconque, le sujet, l'anecdote, la plaisanterie. Elle est pour beaucoup dans les progrès réalisés depuis peu. Il y a dix ans, l'œuvre de notre compatriote Legros n'eût pas été compris ici. Aujourd'hui, il est si bien accueilli, qu'un critique, dont les débuts ont été fort remarquables, lui décernait en plein journal des lettres cordiales de naturalisation. Nous avons déjà averti nos lecteurs, et M. Mantz le leur confirmait hier, que depuis longtemps M. A. Legros n'est plus le révolutionnaire de jadis. *Quantum mutatus ab illo!*.. pourrions-nous dire, si cette citation ne dépassait un peu l'expression de notre pensée. M. Legros a beaucoup gagné. Peut-être est-il temps de l'avertir qu'il pourrait perdre. Il a gagné la gravité de la composition, la suppression des détails inutiles. Il a développé son sentiment si original, si frappant de l'ascétisme catholique, de l'onction du geste de l'officiant, de la rigidité monacale. Il pourrait, sinon perdre, au moins compromettre ses franches qualités de coloriste, s'il s'astreignait à un rendu qui devient trop sommaire. Ainsi, dans son *Baptême dans une église de la Normandie*, les visages, les physionomies des femmes agenouillées à terre, vus de profil ou de trois quarts sous des guimpes blanches, sont exquis, et personne aujourd'hui ne leur imprimerait un tel cachet de naïve distinction, de suave recueillement. Mais les vêtements noirs sont d'un ton trop uniforme, et l'aspect général de la composition est froid. M. Legros est un harmoniste trop consommé pour que l'on puisse croire un instant qu'il y ait là autre chose qu'un parti pris. Cette sobriété, qui vise à l'effet de la fresque, nous semble hors de mise dans la peinture de chevalet d'une scène qui se passe tous les jours sous nos yeux. — M. Legros a encore ici un portrait d'homme d'un dessin très-serré et des eaux-fortes du plus beau style. Précisément, ces eaux-fortes ou ces pointes sèches, qui ne jouent qu'avec le blanc et le noir

l'ombre et la lumière, ont une coloration énergique et veloutée d'une saveur unique.

Les artistes français, — pour n'avoir point à revenir sur cet ordre d'idées, — sont ici très-cordialement reçus. On leur réserve de bonnes places et, ce qui est aussi louable, le public achète leurs œuvres. C'est ce qui est arrivé à ce superbe portrait que M. Bracquemond avait dessiné d'après lui-même, sous les yeux pour ainsi dire d'Holbein, et qu'il garda douze ans dans son atelier jusqu'à ce qu'un curieux anglais vint l'enlever. Je retrouve ici M. G. Bellanger, un débutant plein de promesses, M. G. Régamey, M. Fantin, qui peint les fleurs en poète et non en jardinier, sans compter les artistes arrivés, tels que MM. R. Lehmann, le portraitiste, Daubigny et Corot. Tout ce que l'on doit désirer, par amour-propre national, c'est que nos artistes se fassent désormais représenter par des morceaux plus importants¹.

Deux courants sollicitent aujourd'hui visiblement cette école que le préraphaélitisme a remué jusqu'aux moelles. L'un est le pendant de ce que nous avons appelé en France « le néo-grec » et qui est allé rejoindre les vieilles lunes. L'autre, plus sincère, marche mieux dans le sens du génie anglais. Il correspond à ces illustrations si fines, si colorées, si nourries d'observation intime dans leur apparente superficie, qui ornent les *Magazines* et les romans nouveaux. M. Millais, soucieux de toutes les choses nouvelles, a donné des gages à cet art rapide qui a pour moyen de traduction le bois. Un jeune artiste, M. Frédéric Walker, dessinateur hors ligne et aquarelliste distingué, s'est essayé depuis trois ans à la peinture à l'huile, et son tableau de cette année² témoigne de progrès suivis. La *Vieille porte* — tel est le titre — est celle de la propriété qu'habite une jeune veuve. C'est à l'automne; les branches des arbres dépouillés se découpent en mille réseaux sur le ciel gris. La dame va sortir en compagnie de sa servante, mais sur les degrés de pierre qui mènent à la grille jouent des enfants de pauvres paysans, roses, insoucians et vigoureux. Elle s'arrête; ses yeux s'emplissent de larmes et les souvenirs se pressent comme un vol de chauves-souris réveillé à l'improviste. Il y a beaucoup à louer dans cette toile, dont l'harmonie générale

1. Cette observation ne saurait s'appliquer à M. Rodolphe Lehmann, qui est installé à Londres, et qui a peint cette année un excellent portrait de jeune femme, celui de la belle M^{me} Henri Schlesinger.

2. Bien qu'il y ait quelque pudeur à renvoyer à des travaux aussi incomplets, je rappelle à mes lecteurs que le nom de presque tous ces artistes a déjà paru dans mes comptes rendus précédents de la *Royal Academy* et qu'ils étaient souvent accompagnés de bois ou d'eaux-fortes parlant plus clairement que ma plume.

est bien en rapport avec les desseins cachés de l'artiste. Il y a à reprendre aussi : une couleur mince comme celle que le pinceau de l'aquarelliste traîne sur le papier torchon, quelque prétention dans l'allure d'un paysan qui passe la bêche sur l'épaule, quelque afféterie dans la robe noire qui modèle la jeune dame comme les plis mouillés d'une draperie de sculpteur. Il ne faut point que, pour peindre ses tableaux, M. Fr. Walker se contente de croquis suffisants pour des bois. Les obligations de rendu sont bien différentes.

L'afféterie... c'est l'écueil où vont se heurter les natures plus délicates que robustes qui aiment à s'embarquer sur le lac capricieux de la Fantaisie. Elles écrivent sur le pavillon « Préraphaélitisme ! » et croient que la marchandise est sauvée. Mais la critique, qui croise devant le port, les aborde et les oblige à laisser visiter la cargaison. M. Moore n'a pas grand'chose à craindre ; tout au plus le reproche de supprimer les passages de ton et de marteler ses *Vénus* de blanc et de gris terne. Il a étudié aux bonnes sources de l'art grec. Son *Quatuor*, dans lequel de jeunes hétaires écoutent, pensives des Athéniens qui jouent du violon et de l'alto... comme Paganini, montre que la draperie de laine claire doit mouler ou laisser transparaître la saillie du muscle et non l'éteindre. — M. Armstrong pense au contraire — il a tort — que la couleur n'est bonne qu'à jeter par-dessus bord, et qu'il suffit, pour atteindre au style, dans une scène de *Fenaison*, d'habiller, dans des robes passées, de grandes poupées maigrelettes. Rien n'est plus agaçant que ces ombres qui traînent des râtaux étiques et des fourches postiches devant une ferme en papier peint. C'est du Hamon à dose homœopathique. — M. Poynter a été autrement bien inspiré en envoyant *Proserpine* cueillir des muguet et des jacinthes au tomber de la nuit, dans une vallée solitaire. Sa longue robe, que le vent caresse voluptueusement, laisse entrevoir des trésors qui rendent naturelle sinon excusable la conduite du ravisseur Pluton. — M. Hulmann Hunt exécute ses peintures avec la patience d'un Chinois évidant trois boules d'ivoire les unes dans l'intérieur des autres. Il a eu de grands succès de gravure chez les éditeurs, mais à l'*Academy* c'est différent. En voulant peindre plus large il n'a peint que plus dur. — M. Sandys est le peintre qui se rapproche le plus des rares œuvres qu'il m'a été donné de voir de M. Rosetti, grand pontife du préraphaélitisme : c'est le même style bizarrement archaïque, la même accumulation singulière de détails. Sa *Médée*, qui choisit des herbes magiques, a le visage carré, les

4. M. W. Hulmann Hunt a en ce moment chez M. Gambart un *Jésus parmi les docteurs*, exhibé moyennant un shelling. A l'aide d'une grosse loupe on peut compter les dents d'un aveugle qui rit.

mâchoires anguleuses, l'absence de gorge qui est le type caressé et adopté par ce groupe d'artistes. Les objets antiques coudoient aigrement, dans la parure et le mobilier de la sorcière, les bibelots contemporains : un crapaud bubeleux rampe vers un orus égyptien en grès, émaillé de bleu, et dans le fond des cigognes japonaises s'envolent vers la galère que commande Jason. Cela est souvent bizarre ; mais je doute que M. Sandys soit de force à modeler une main en pleine lumière comme M. A. Legros.

C'est pourtant une force que ce préraphaélitisme, que ce retour parfois enfantin dans son expression, mais juste dans la donnée première qui poussa Rosetti, Millais et autres à étudier la nature avec la patiente et humble observation qu'y avaient apportée les primitifs Italiens. Nos Français sont allés plus volontiers aux primitifs Flamands, aux van Eyck, à Holbein. Mais les Anglais ont trouvé là un dérivatif à leur fantaisie poétique — *fancy* — qui est plus aiguisée, plus hardie que la nôtre. Nous n'avons pas dans notre théâtre le *Songe d'une nuit d'été*, et un cerveau français ne saurait concevoir un être aussi spirituellement fou que le Mercutio de *Roméo et Juliette*. La bouffonnerie est parfois exquise en Angleterre, et le clown y a des souplesses et des caprices qu'un beau chat peut seul lui disputer. Les préraphaélites ne se sont pas bornés à l'accentuation des profils, à la curiosité des angles sortants ou rentrants. Ce n'était là que le petit côté. Ils ont cherché le sentiment dans le mystère de la couleur. Ils ont pris surtout aux Vénitiens cette poussière d'or qui aux trois quarts d'un jour d'été noie les sens, le cœur, l'esprit ; ces horizons bleus qui font ressembler les montagnes aux vagues immobilisées d'un océan lointain ; ces figures de second plan qui passent dans la campagne comme des ombres appelées vers des buts inconnus.

Il y a eu là pour l'école anglaise l'occasion d'un renouveau que le réalisme était loin de pouvoir donner à la nôtre. Il y a eu des excentricités, puis des lassitudes. Un jeune peintre, M. Burne Jones, en est je crois aujourd'hui le champion le plus musclé. M. Jones est spécialement aquarelliste ; il n'expose point à la *Royal Academy* ; c'est à l'*Exhibition of the Society of Painters in water colours*, et dans son atelier même que j'ai pu étudier plus à fond une œuvre dont quelques fragments m'avaient déjà bien vivement frappé à d'autres voyages. Il dessine ses études avec un goût tout à fait subtil et large à la fois : sur un papier couleur café, il trace au crayon blanc des figures nues, groupées ou dans des attitudes caractéristiques, ou bien caressées par les plis flottants aériens d'une

mousseline des Indes et non moulées par les plis collants d'une étoffe de laine. Rapprochements qui sembleront inconciliables! les nus rappellent le Poussin par la vérité naïve et forte de la silhouette et du relief, et les figures drapées font songer à Prud'hon. Flaxman et Stothard sont ses ancêtres, mais il a épuré, virilisé son style par une observation intelligente des œuvres de Mantegna, des Bellin, de Crivelli, etc. Il rend, avec un charme vraiment digne des visions du *Songe de Polyphile* (édition de Venise), la sveltesse des jeunes vierges et la rêverie des grands yeux bleus aux premières tiédeurs du printemps de la vie¹. Ses conceptions sont d'une originalité qui, malheureusement, ne se peut pas traduire par des mots, parce que l'action, simple en elle-même, emprunte son cachet à des contours, à des jeux de couleur, à des abandons de pose, à des décisions de geste dont notre école, imbue du génie latin, ne nous fournit point d'exemples. Quel voyageur aurait pu nous donner l'idée de ces orchidées qui s'épanouissent au milieu des forêts vierges et qui tiennent autant du papillon ou du reptile que de la fleur? Je vais cependant essayer de dire la disposition d'une très-grande aquarelle, en largeur, le *Vin de Circé*. Pour épouser la forme du cadre qui est un peu haut, Circé s'est courbée; elle verse dans des vases la liqueur qui doit affoler les compagnons d'Ulysse; elle est vêtue de drap d'or. L'expression de son visage froidement terrible révèle qu'elle possède d'affreux secrets pour changer les hommes en pourceaux et les courages en lâcheté pleurarde. Répétant, par leurs corps souples, sa silhouette inclinée, deux panthères noires s'avancent vers elle à pas sourds. Au fond, sur la mer bleue, les vaisseaux d'Ulysse arrivent à pleine voile. Des soleils, épanouis dans des corbeilles, étalent leur cœur de velours noir et leur collerette de pétales jaunes. C'est là une peinture de la plus haute valeur : pour l'impression, qui est aussi troublante et plus saine que celle de certaines pièces des *Fleurs du mal*, de Baudelaire; pour le rendu, qui est magistral. C'est là qu'il faut juger cet artiste si bien doué. Dans d'autres œuvres, l'*Autonne*, le *Printemps*, un *Saint Georges*, j'ai trouvé M. Burne Jones moins respectueux envers son beau talent. Rien n'est plus surprenant que de voir avec quelle insouciance les artistes anglais envoient aux Salons des morceaux lâchés ou inachevés.

Je profite de la courte visite que je fais aux peintres d'aquarelles pour citer encore les *Légendes* de M. G.-J. Pinwell, habile dessinateur pour les

1. Le bois dessiné exprès pour nous par M. Burne Jones, et gravé par M. Swain, est d'après une composition que nous avons vue ébauchée dans l'atelier de l'artiste. C'est *Pan et Cybèle*.



CÉRÈS ET PAN,

Composition de M. Burnes Jones.

journaux illustrés, ainsi que M. Gilbert, dont la réputation est bien plus justement établie que celle de M. Doré; des vues de villes ou de fabrique, par M. G.-P. Boyce; un effet d'intérieur éclairé par la flamme d'un foyer, par M. T.-R. Lamont; un paysage très-fin, par M. G. Dodgson, et enfin de M. Birket Forster, une *Chasse à l'automne*, qui est, pour cet artiste généralement plus ingénieux que robuste, un morceau capital.

Rien n'est mieux observé que l'attitude des enfants groupés à l'angle d'un bois, suivant des yeux les habits rouges, les amazones, la meute bondissant à travers la vallée.

En somme tout ce que nous venons de citer tient bien moins de l'aquarelle que de la gouache. Le lavis est un art perdu et le grattoir joue le plus grand rôle dans les lumières qui, autrefois, étaient réservées et maintenues vierges. On fait beaucoup mieux en France.

Dans une troisième exhibition, à Dudley Gallery, il me faut citer M. S. Salmon, l'étrange peintre des amours indistinctes; une scène d'histoire très-énergique, signée Marie Spartali, une *Fileuse*, par M. Calderon.

Rentrons à l'*Academy*, et puisque nous venons de prendre quelques gorgées d'air frais, allons nous reposer à l'ombre des paysages.

M. Mason est le paysagiste qui m'émeut le plus. Il met dans ses sites ce quelque chose de vibrant et de passionné qui est l'âme de l'œuvre de Corot. Il a le sens des colorations romantiques, des lumières inondant les vallées et s'éteignant sous les feuillées comme les ondes sonores d'une chanson de pâtre. Il trace ses arbres avec le même amour qu'il apporte dans ses figures de fillettes, et celles-ci ont la gaucherie relevée des bergères de Théocrite. Rien n'est plus frais que la toile où de petites paysannes sont surprises par une ondée subite, et rien n'est plus noble que l'attitude du jeune berger, assis dans la bifurcation d'un figuier centenaire et faisant danser ses compagnes.

M. Hooke est plus anglais. Il aime la mer comme un amiral aime son bord. Son tableau qui a pour titre : *Pris par la marée*, exprime d'une façon surprenante et supérieure l'action de la haute vague qui vient battre la falaise. On en sonde la profondeur, on en devine le poids, on en calcule la vitesse, on va en entendre le sourd écrasement. Rien ne m'a jamais mieux rappelé l'Océan se brisant sur les granits de la côte de Bretagne. C'est là une mâle peinture, et nous n'avons rien en ce moment en France à mettre en regard des marines de M. Hooke, quand il ne les gâte pas par l'abus des personnages de premier plan. — M. Hooke est aussi descendu un jour à terre. Il a peint un pressoir à cidre en fonction. La

scène n'est pas très-bien composée, mais cela exhale bien le parfum normand de la pomme écrasée.

Avec l'Écossais M. Graham, il nous faut assister à la *Fin d'un orage dans les Highlands*. Le site est plein d'une grandeur agreste; des vapeurs blanches fument dans la vallée ruisselante et voilent, comme des lambeaux de gazes déchirées, les pics dénudés; les vaches, les taureaux à longs poils se sont groupés et se poussent encore effrayés par les tonnerres lointains; la lumière argente tous les plans mouillés et double l'intensité des reflets. M. Graham, dont les débuts furent très-brillants, est en réel progrès.

L'Enfant prodige, de M. F. Poole, s'est étendu, accablé de douleur et d'ennui, au milieu d'un paysage qui rappelle les études qu'Eugène Delacroix avait rapportées du Maroc. L'ensemble est lumineux et fort.

Le paysage anglais me semble, cette année, traité plus largement, et se rattache plus étroitement à l'école des grands paysagistes qui, de 1824 à 1830, eurent sur nos artistes une action décisive.

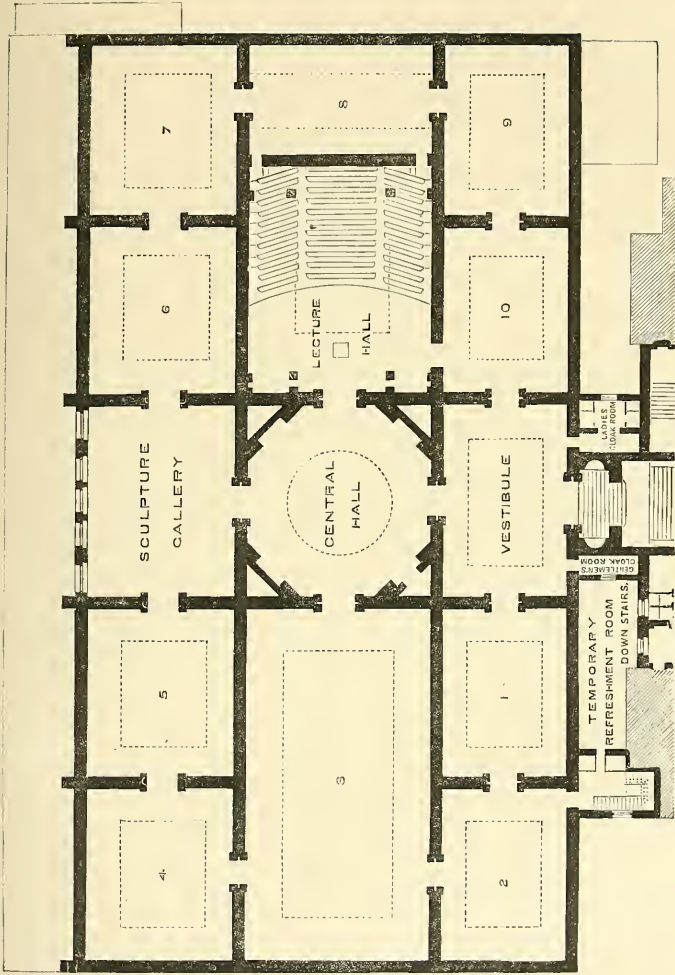
La peinture de portraits gagnerait aussi à reprendre la belle tradition des peintres du xviii^e siècle. J'ai déjà cité ceux de M. Millais, de M. Watts, de M. Lehmann. Je m'empresse de recommander celui que M. Frith a exécuté d'après un *personnage revêtu d'une armure*. C'est d'une bonne et solide exécution. Les sujets de genre traités par M. Frith dans ces dernières années sont souvent des épisodes de l'histoire d'Angleterre dont l'intérêt échappe à un étranger, et qui se rattachent à un mode de traitement plus traditionnel que vrai. Mais je saisis cette occasion d'affirmer que le spirituel M. Frith est doublé d'un artiste très-ferme. — M. Wells, dont on peut voir un grand tableau au Salon de Paris, et qui a quitté la miniature pour l'huile, a exposé ici le portrait très-vivant, très-énergique d'un amateur d'art, assis, un crayon à la main, dans son cabinet d'étude : M. Charles Magniac, membre du Parlement. — Le portrait de *Lydia Melford* nous montre ce beau type anglais, que Reynolds a parfois si bien rendu : de grands traits, des yeux couleur de pervenche, une bouche purpurine et des cheveux blonds couronnant un front élevé. — M. Knight a peint de souvenir, je pense, la douce et fine physionomie de M. Édouard Frère, car le ruban de la Légion d'honneur est en jaune. On sait combien le talent de cet aimable peintre est apprécié par delà le détroit. Sa personne y est également si sympathique, qu'il avait reçu, cette année, une invitation pour le banquet qui se donne dans la salle même de l'*Academy*, le lendemain de la *private-view*, et qui réunit les personnages les plus notables de l'Angleterre. — Un jeune

artiste, M. C. Duytens, a exposé un portrait équestre qu'assourdit malheureusement une lumière bleuâtre comme celle d'un jour d'éclipse.

Mais le lion de ces portraits équestres est toujours Sir Francis Grant. Sa palette n'est pas brillante; mais, à l'égal de notre Eugène Lami, il sait à fond tout l'attrail qui constitue l'apparence d'un homme du monde. Rien de plus curieux, à ce point de vue, que le portrait du jeune comte de Harrington, mort, je crois, l'an dernier : rasé de près, jusqu'à la naissance des favoris, ganté étroit, pris dans son pantalon comme en un maillot, coiffé lisse, cravaté correctement, une rose à la boutonnière; et avec cela des épaules larges et une poitrine saillante. A le voir, caressant son cheval irréprochable, aux sabots vernis, à la crinière lustrée, à la bride et aux rênes plus souples que des cordons de soie, vous comprenez, pour la première fois, tout ce que signifie de nos jours « Aristocratie ».

Sir Edwin Landseer, dont nous ne prisons guère les procédés expéditifs et les calomnies contre le bon sens des animaux, s'est, cette année, tout à fait réhabilité à nos yeux. Ses deux *Études de lions* sont vraiment remarquables. Certes, ces lions n'ont pas l'âpre beauté de ceux qui, dans la *Légende des siècles*, rôdent, bâillent ou s'étirent autour de Daniel en extase. Ces lions ont posé pour M. Landseer dans quelque ménagerie, et peut-être Crockett les a-t-il cravachés pour leur faire tenir la pose. Mais s'ils n'ont pas des âmes de lion du désert, ils en ont du moins la fourrure. Sir Edwin Landseer, qui est l'Horace Vernet d'Outre-Manche, les a brossés, nous assure-t-on, en moins d'une matinée. — Son *Combat d'aigles et de cygnes* est vraiment pathétique. On s'attendrit — et non par sensiblerie — devant cette paisible assemblée vêtue de neige, qui symbolise le poète expirant; l'on s'indigne devant cette bande d'oiseaux rapaces qui fond sur elle, la heurte, l'assaille, la tue... Le combat d'ailleurs est acharné et le sang coule autant dans le camp des brigands ailés que du côté des cygnes qui succombent en essayant de nobles attitudes et en attestant les dieux vengeurs ! Sir Edwin Landseer est aujourd'hui fort âgé, mais sa main ne m'a jamais semblé aussi ferme. Cette composition, très-fièrre dans son aspect général et dans son mouvement, est, avec le portrait de M^{lle} Nina Lehmann, par M. Millais, le succès du Salon. Mais personne, en Angleterre, n'aurait la sottise idée de confirmer le décret de l'opinion publique par une médaille.

Je ne distingue point de noms nouveaux parmi les peintres de genre. M. Leslie s'affirme comme un peintre d'une imagination attendrie et d'un pinceau habile. Sa suave *Célie*, debout sous l'ombre d'une tonnelle de chèvrefeuille, éclairée par de vifs reflets, vêtue de blanc, un collier de roses passé au cou, montre une jolie figure, un peu étonnée et vraiment



PLAN DE L'EXPOSITION DE LA ROYAL ACADEMY.

pudique. Telle n'est point l'expression du visage de la svelte personne qu'un jeune Florentin a embarquée dans son canot et qui semble assez maussadement gênée par le tête-à-tête. M. Calderon, qui a enlevé cette grande vignette d'un pinceau habile et rapide, nous livrera peut-être l'an prochain le secret de cette comédie en costume du xv^e siècle. — Miss Starr est une jeune dame qui a obtenu l'an dernier le prix de figure à l'Académie. C'est à peu près l'analogue de notre prix de Rome. Elle rend les intérieurs avec une crânerie qu'on n'est point habitué à rencontrer chez une femme. — M. Pettie et M. Yeames ne sont point en progrès. M. Orchardson applique toujours aussi habilement ces touches jaunecitron et vert-de-gris, qui ravirent le jury de 1867. Sauf un dessin étriqué et une perspective mal équilibrée, son *Antichambre d'un grand seigneur* est plaisante : le poète y repasse son sonnet, l'orfèvre caresse sa statuette, le médecin mire sa fiole, le musicien accorde sa viole, le moine murmure des oremus, le spadassin frise sa moustache, le solliciteur compose sa physionomie... Mais le juif, qui prête à gages, est le premier introduit. — M. Prinsep se laisse aller à une exécution trop rude. Avec quelques caresses de pinceau de plus, sa *Sieste antique* eût été excellente. — M. Nicol, dans *Dispute pour un lopin de terre*, continue, et non sans talent d'ailleurs, mais sans accent ressenti, la manière de composer et de peindre de M. Knauss et de quelques-uns de nos peintres parisiens.

Mes lecteurs ont sous les yeux le plan des nouveaux bâtiments qu'occupe depuis peu l'Académie. Cette exposition étant la cent-unième, M. Horsley, le peintre de scènes de genre si adroitement combinées, avait proposé de célébrer ce jubilé par une exhibition des meilleurs morceaux de l'œuvre de tous les anciens académiciens. Il est regrettable qu'on n'ait pas donné suite à la pensée de cet artiste. On aurait pu suivre aisément les diverses phases traversées par l'art anglais.

L'architecte et le décorateur méritent les plus grands éloges. On ne pénètre encore que par un passage provisoire donnant sur Piccadilly. Plus tard il y aura sans doute une façade. Un escalier fort simple amène à un vaste vestibule d'où le promeneur a le choix pour entrer soit dans la salle 1, où commencent les numéros du catalogue, soit dans la salle 10, où ils finissent, soit dans la salle centrale, réservée à la sculpture, qui doit recevoir la lumière par en haut. Delà il peut pénétrer dans la *sculpture gallery* où sont disposés les bustes, les statuettes, les groupes qui réclament un éclairage de 45 degrés. Notons en passant que la sculpture est toujours le côté faible de l'art anglais. Pour ne froisser aucune susceptibilité, je ne citerai qu'un sculpteur d'animaux, M. Boehm, dont la force correspond à peu près à celle de M. Mène.

De la salle 2, ou de la *central Hall*, on entre dans le grand salon, qui est loin d'être aussi élevé que les nôtres et dont la forme de carré allongé est plus favorable à la décoration. Je traverse rapidement les galeries où le classement est mieux ordonné qu'en France, parce qu'il est fait par des artistes. J'arrive à la salle des aquarelles, qui montre, ainsi que je le disais plus haut, que l'art de laver s'est transformé en une sorte d'intermédiaire entre l'aquarelle, la gouache et l'huile et n'a plus ni franchise, ni accent. J'entre enfin dans la vaste *lecture Hall*, où sont accrochés les projets d'architecture, les grands dessins, les eaux-fortes, les burins et les bois. Là je retrouve les eaux-fortes et les pointes sèches de M. A. Legros, les paysages de M. E. Edwards, dont j'aurais dû citer, à la peinture, une *Mer* sur les côtes de Cornouailles, retentissante comme cette mer aux mille voix qu'à chantée Homère. M. Seymour-Haden a envoyé aussi une étude de marine d'un caractère puissant et rêveur. C'est une de ces longues vagues, formées au sein tranquille des océans que ne fend jamais l'hélice des steamboats, qui vient en roulant se briser contre les côtes de l'Angleterre. Cette étude a été gravée sur nature. Elle est tout imprégnée de vérité poétique. M. Haden, qui ne travaille plus guère, reste encore le maître incontesté de l'eau-forte pittoresque. — Là aussi sont les bois de M. Swain, si lumineux, si vibrants, si fidèles aux intentions du dessinateur et véritables chefs-d'œuvre pour les magazines et les éditions de luxe.

Au moment de clore ces notes et de les signer, je suis pris d'un certain sentiment d'appréhension. Je crains d'avoir abusé de la patience du lecteur français et de paraître bien sommaire à celui qui me lira au delà de la Manche. Pourquoi n'organise-t-on pas de fortes expositions internationales. Les idées générales y gagneraient autant que les faits particuliers. Bien des préjugés tomberaient et il y aurait échange de qualités. La Royal Academy of arts de Londres peut provoquer les artistes français à venir exposer chez elle, parce qu'elle est un corps et qu'elle veille à ses intérêts. Mais en France, cette abstraction flottante, embarrassante qui s'appelle l'Administration n'a pas qualité pour prendre la même initiative. Il faut donc renoncer aux bienfaits d'une entente cordiale jusqu'au jour où, se constituant en une corporation libre, les artistes français se sentiront assez indépendants pour traiter eux-mêmes leurs propres affaires. Ce jour-là, on sera bien surpris des progrès que réalise chaque jour l'école anglaise, sous les impulsions combinées de talents énergiques et jeunes et d'une critique loyale et vaillante.

L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME
D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS
(1666-1792¹).

SUITE DES LETTRES DE POERSON.

5 juillet 1707.



es Allemans disent qu'après l'expédition du royaume de Naples ils viendront nous rendre visite. Pour prévenir ce malheur, le pape lève des troupes, outre les milices des environs d'icy, qu'il a fait venir. L'on a murré toutes les portes, à l'exception de trois; l'on a mis plusieurs corps de gardes dans les rues; enfin il semble que l'on se réveille après un long assoupissement. Cependant quelques princes ont renvoyé les gens armés qu'ils avoient chez eux, et particulièrement Son Em. M. le cardinal de la Trémouille. Nous sommes aussy retourné à nostre palais. Car, lorsque les Allemans passèrent icy près, ils tentèrent d'entrer dans la ville, contre leurs parolles, et la canaille, qui est très nombreuse, n'atendoit que ce moment pour saccager Rome. L'on ne laissa entrer que les officiers avec leur suite; ce qui ne laissa pas que de causer de l'effroy, par la disposition où se trouvoit le peuple à quelques affreux désordres. Tous les palais ont esté gardés par des gens armés pendant dix à onze jours. Madame Poerson, qui est fort dans l'estime de la reine de Pologne, eut un petit appartement dans le couvent qui se trouve dans son palais, et cette reine avoit, outre son monde, une garde que le pape luy avoit

1. Voir les livraisons des 4^{er} février, 4^{er} avril et 4^{er} mai.

donnée de 200 hommes. Nous avons quitté l'Accadémie par les conseils de Son Em. et de M. de Polignac, ce palais estant trop difficile à garder ; de sorte que nous estions retirés chez sa dite Em., où il y avoit beaucoup de monde armé, et j'avois fait porter ce qui se pouvoit en lieu de surreté. Dans tous ces troubles, j'estois sans argent et persécuté de mes créanciers. Heureusement une personne de qualité, qui me fait l'honneur de m'aimer, partagea son argent avec moy, lequel m'a bien servy jusqu'à ce jour. Mais je vais retomber dans le mesme embarras si vous ne me secourez promptement.

23 juillet 1707.

Je me donne l'honneur de vous escrire pour vous exposer avec tout le respect imaginable quelque pensée que j'ay, eu esgard au service du Roy, pour lequel vous prenez, monseigneur, tant d'intérêt. J'auray donc, s'il vous plaît, l'honneur de vous dire que les affaires sont, à ce que l'on dit, si embrouillées en cette cour toute allemande, que je crois (autant que monseigneur le jugera à propos) que Sa Majesté pourroit s'épargner la dépençe de cette Accadémie, qui, quelque zèle et quelques soins que vostre bonté preine, ne peut répondre aux idées que l'on a eues de former d'habilles gens et d'en tirer de belles copies, tant d'architecture que de peinture et sculpture.

Premièrement, monseigneur, pour l'architecture, excepté le Panthéon ou Rotonde, le Colysée et quelques colonnes, il ne nous reste rien de considérable de l'antiquité pour instruire les estudians ; et parmi les modernes, la grande église de Saint-Pierre et peu d'autres peuvent fournir à nos voyageurs prévenus de quoy se rescrier. Ainsy, monseigneur, je suis persuadé, comme je l'ai dit mille fois à M. Hardouin, qui a le bonheur d'estre auprès de vous, que les excelants et admirables ouvrages dont vous avez orné la France sont des moyens plus sûrs pour faire de bons architectes que tout ce que l'on voit dans Rome. A l'esgard de la peinture, les lieux où sont les belles choses qui ont acquis tant de réputation à cette ville sont quasi tout ruinés, et de plus fermés aux estudians, de manière qu'il y a peu de fruit à en espérer et beaucoup à craindre de l'oisiveté que les jeunes gens contractent aisément en ce país. Et quant à la sculpture, ce qui est moderne donne assez généralement dans un goust faux et bizarre ; pour les antiques, ayant les figures moulées en France, il n'est pas absolument nécessaire de venir icy. La preuve est que, depuis que je suis à Rome, je n'ai veu ni Italiens ni aucun estrangier copier les marbres : l'on se contente de dessiner ou modeler d'après les plastres, dans lesquels l'on trouve plus de facilités...

Toutes ces considérations, monseigneur, me forcent, malgré l'honneur et le plaisir que j'ay d'estre icy sous vostre protection, de prendre la liberté de vous remontrer très respectueusement que le Roy pouroit esviter cette dépence, dans ces conjonctures où les Allemans disent qu'ils veulent establir leurs droits en ce país; et je crois qu'il suffiroit d'avoir un magasin et un gardien pour les caisses. Cela cousteroit peu sous la protection du ministre ou d'un cardinal affectionné, supposé qu'il cessât d'y avoir un ministre, en attendant qu'une heureuse paix fournisse une occasion de les faire passer en France ¹.

21 juillet 1708.

Vous me commandez de vous dire ce que je sçai de l'établissement de l'Accadémie et ce que je crois que l'on pourroit faire pour la rétablir dans son ancien lustre, selon l'intention du Roy et la vôtre ². Pour vous obéir, monseigneur, j'aurai l'honneur de vous dire premièrement que j'ai ouï dire à feu M. de Colbert que, l'intention de Sa Majesté étant de se procurer dans toutes les sciences et les arts les plus habilles gens du monde, il avait résolu l'établissement d'une Accadémie de peinture, sculpture et architecture dans la ville de Rome, où les fameux ouvrages de Michel-Ange, de Raphaël, des Caraches, du Dominiquain et de plusieurs autres pouvoient estre d'une grande utilité pour l'avancement de la jeunesse... Sa Majesté eut donc la bonté d'establir cette Accadémie, avec un directeur, qui devoit être un peintre, ancien officier de son Accadémie de Paris, pour y diriger la jeunesse, qui assurément, monseigneur, a plus de besoin d'être soigneusement dirigée en ce país qu'ailleurs. Ce directeur devoit être non-seulement reconnu pour bon peintre praticien, mais sçachant bien encore la théorie... Le Roy a donc réglé que ce seroit toujours un peintre parce que le dessin est la base et le fondement de la sculpture et de l'architecture, et l'on a toujours veu les bons peintres modeler aisément, de bon goust, et la plus part excelants architectes. Sa Majesté, désirant que ce directeur fust un homme qui pust faire quelque figure parmi les étrangers, a réglé sa pension à 100 écus par mois, outre sa nourriture; chaque pensionnaire, 500 livres; le modelle, 283 livres ou environ; le suisse et deux valets, 638 livres ou environ; toutes les-

1. Hardouin Mansard mourut quelque temps après, et la singulière proposition de Poerson parait être demeurée sans réponse; lui-même changea bientôt d'idée, comme on le verra.

2. Le duc d'Antin, nommé directeur général des Bâtimens, avait mandé à Poerson, le 17 juin, de l'informer exactement de l'état de l'Académie.

quelles choses sont spécifiées dans les registres de la surintendance et dans les comptes. De plus, monseigneur, lorsque les pensionnaires ont l'honneur de travailler pour le Roy, on leur fournit toilles, couleurs, et autres choses nécessaires aux sculpteurs, marbres, outils, enfin tout ce qui convient à leur travail; à présent qu'ils n'ont point cet honneur, on leur donne seulement du papier et du crayon pour dessiner pour eux. Il y avoit, outre cela, un maître de mathématiques et un d'anatomie, qui avoient chacun 500 livres; mais je ne sçai pour quelle raison cela a esté négligé depuis plusieurs années, aussi bien que les travaux pour le Roy, ce qui a bien fait déchoir ce glorieux et utile établissement. Pour y remédier et lui rendre son ancienne splendeur, je crois qu'il est bon d'être délicat sur le choix d'un directeur... Lorsqu'un des plus grands ministres que la France ait eu fut chargé de la direction des Bâtimens, il crut que, pour le bien du service du Roy, il estoit bon d'envoyer un homme sçavant dans les belles-lettres et qui avoit toujours eu une grande inclination pour la peinture. Pour cet effet, il choisit le sieur de La Tuillière, qu'il connoissoit depuis longtemps, l'envoya à Rome, où tout son grec et son latin ne put donner aux jeunes élèves aucune estime pour ses prétendues connoissances dans nos arts; et les Italiens, attentifs aux démarches des ultramontins, eurent plaisir de ce choix, qui leur fournit matière à s'égayer. Enfin le pauvre La Tuillière, suivant le penchant de son bel esprit et de ses belles-lettres, se mesla d'affaires qui ne plurent pas à Sa Majesté, laquelle lui fit donner ordre de sortir de l'Accadémie. Peu de tems après, il mourut à Rome, dans la Longare. Ce choix fut cause du dérangement de l'Accadémie : les pensionnaires ne firent point de progrès sur un tel homme; les élèves faisoient des études chacun à leur mode; n'ayant point de guide, ils prirent de fausses routes; l'on commença à se ralentir, l'on retrancha les maîtres d'anatomie et de mathématiques : les pensionnaires sont devenus en petit nombre, encore la plus part entrent par faveur et sans beaucoup de choix... Il seroit nécessaire de rétablir les maîtres d'anatomie et de mathématiques. Il me paroît aussi, monseigneur, qu'il seroit bon qu'ils travaillassent pour le Roy, à l'exception du jeudy, festes et dimanches (qui sont en bon nombre en ce país), parce qu'il est constant que non-seulement ils en sont plus apliqués, mais encore la plus part des plus belles tentures qui se font en France viennent d'après des copies que nous avons faites icy; ce qui a enrichy la France sans coûter beaucoup au Roy...

Quant à l'état présent de l'Accadémie, il n'y a, monseigneur, que quatre pensionnaires, en comptant le sieur abbé Hardouin, qui ne dessine ni ne peint, et qui, outre la pension ordinaire, touche 500 livres

chaque année. Cet abbé est neveu de feu M. Mansart. Les autres sont deux peintres et un sculpteur¹, lequel s'est mis depuis un an à dessiner de l'architecture. Il y a trois mois qu'il concourut parmi les jeunes écoliers de l'Accadémie de Saint-Luc et emporta le premier prix. Quant au dehors, je continuerai, s'il vous plaît, d'avoir l'honneur de vous dire que le peu d'éducation de quelques pensionnaires, qui sans aucun égard ont gâté, à ce que l'on dit, des ouvrages de Raphaël et autres, a obligé le pape à faire fermer le Vatican; les princes et cardinaux ont fait, à son exemple, la même chose de leur palais... Je crois et suis persuadé que, si le bon Dieu bénit les armes de notre grand monarque, ainsi que l'espère, et que Philippe V soit maître de l'Espagne, je suis seur que nous serons receus à bras ouverts dans tous les palais; car j'ai remarqué que les difficultés sont devenues insurmontables depuis les disgrâces de Barcelone et Turin. Gagnons quelques batailles, prenons quelques villes de considération: l'on viendra au-devant de nous, et nous serons, pour ainsi dire, les maîtres de tous les palais².

23 mars 1709.

M. l'ambassadeur d'Espagne a fait partir presque tous ses équipages et se dispose à les suivre dans peu de tems. M. le cardinal Deljudice se prépare à faire la même chose, et l'on croit que Son Éminence M. le cardinal de la Trémoille s'en ira aussi. Ce qui est de certain est que, depuis douze jours, cette Éminence ne va point chez le pape ni aux fonctions publiques, et que, lorsqu'on lui parle de son départ, elle n'assure ni le pour ni le contre. Si nos ministres s'en retournoient, monseigneur, je crois qu'il seroit difficile que l'Accadémie pût subsister à Rome: nous n'y sommes pas assez bien voulus pour n'y être pas exposés à des ava-

1. Blanchard, Nattier et Villeneuve. Ces trois artistes, qui ne travaillaient plus, reçurent leur congé au commencement de l'année suivante. Ainsi l'Académie, qui se trouvait pour ainsi dire sans pensionnaires depuis un certain temps, n'en eut plus un seul, en réalité, du mois d'avril au mois d'octobre 1709. On alléguait à Poerson qu'on ne trouvait pas de jeunes gens assez habiles pour être envoyés à Rome.

2. Le duc d'Antin répondit à cette lettre en ordonnant à Poerson de rétablir seulement le maître de mathématiques, de faire travailler les pensionnaires pour le roi, de renvoyer l'abbé Hardouin, et de redoubler d'activité. Il écrivit en même temps à l'abbé de Polignac, qui avait beaucoup de crédit à Rome, pour le prier de protéger et de surveiller l'Académie, « exposée, dit-il, à d'étranges accidents faute d'argent, et en mauvais état. » L'abbé de Polignac (plus tard cardinal), qui voyait avec peine la décadence de cette institution et qui estimait Poerson, s'acquitta de la tâche avec empressement (17 juin, 28 juillet, 24 août 1708).

nies, dont nous aurions peut-être peine à nous tirer avec honneur. D'ailleurs les Allemands se flattent de venir à Rome l'hiver prochain, et ils n'ont cessé de se plaindre de ce qu'on ne leur avoit pas tenu la parole qu'on leur avoit donné de les enrichir du butin de cette ville ¹.

On attend le Roy de Danemark mardy prochain... La plus part des dames romaines aprennent à danser, parce qu'on dit que l'unique et plus grand plaisir de ce prince est le bal.

25 mai 1709.

Le pape, monseigneur, donne aux peintres et architectes de quelque distinction des croix de chevaliers; ce qui marque l'estime que le prince fait des vertueux, quelque naissance qu'ils aient. J'ai l'honneur d'appartenir sous vos ordres au plus grand prince du monde, qui se plaît à faire du bien et donner de l'honneur à ceux qui ont la gloire de le servir : ne pourrois-je point, monseigneur, espérer une croix de Saint-Michel? J'ai cet avantage qu'un André Poerson, mon ayeul, avocat au bailliage de Metz, fut anobli. J'en ai la lettre en bonne forme, qui est en 1588, par Charles, évêque de Metz et prince du saint Empire; et ceux qui ont eu cet honneur ont esté receus en France et reconnus avec des lettres de confirmation de notre grand monarque. Depuis, nous avons vécu noblement : mon père, après avoir dans sa jeunesse porté les armes pour le service du Roy, se trouvant sans biens, fut chez M. Vouet, pour lors premier peintre du Roy, où il fit tant de progrès dans cette noble profession, qu'il est mort, quoique jeune, l'un des quatre recteurs de l'Accadémie royalle. Ce que j'ai l'honneur de vous exposer, monseigneur, est sceu et connu de beaucoup de monde, et M. Mansart avoit demeuré chez mon père pour apprendre l'art du dessein. Pour moy, il y a trente-huit ans qu'ayant eu un prix à l'Accadémie royalle, j'eus le bonheur de venir à Rome, élève et pensionnaire du Roy, et depuis mon retour en France j'ai toujours eu l'honneur d'être employé pour le service de S. M.; et quoique j'ayé gagné assez d'argent, je n'ay jamais eu l'art d'en amasser. J'ai soutenu l'Accadémie dans des tems difficiles et malheureux, sans que personne s'en soit aperceu; j'ai eu des inquiétudes et des peines extraordi-

1. Les lettres de Poerson, à cette époque, ne sont remplies que de nouvelles et de détails de toute espèce sur les troubles de l'Europe, dont le contre-coup se faisait vivement sentir à Rome. Le directeur de l'Académie de France n'avait plus autre chose à faire que le métier de correspondant politique; et encore les courriers arrivaient-ils assez rarement à destination.

naires, ayant esté souvent sans argent du Roy, comme il est aisé de le justifier par les comptes qui sont entre vos mains¹...

12 octobre 1709.

Il est arrivé icy, monseigneur, les nommés Besnier, Boursault², Vernansal³ et Goupil... Je leur donnai des chambres, et je les fais manger avec moy, ce qu'aucun de mes prédécesseurs n'a pratiqué avant moy; mais comme je suis persuadé que la jeunesse a besoin d'être veillée de près et que les conversations de table peuvent être bonnes et souvent très mauvaises, je me réduis à cela dans le dessein de contribuer à leur avancement de toutes manières.

J'aurai, s'il vous plait, l'honneur de vous dire que le sieur Edelinck⁴ me paroist d'assez bonnes mœurs et montre grand désir de devenir habile homme. Comme c'est la partie du dessein qui lui manque le plus, je crois qu'il le faut laisser dessiner quelque tems d'après l'antique et quelques bons tableaux; après quoi, si vous le jugez bien à propos, l'on choisira quelques beaux morceaux de dévotion pour le faire graver.

9 novembre 1709.

Le sieur Besnier, destiné à l'architecture, me paroît avoir eu une bonne éducation. Il dessine assez bien des figures, aime la lecture, et a un peu de cette mélancolie qui ne convient pas mal aux sciences. Le sieur Vernansal a du feu, qu'il faut régler; il aime le travail et me donne d'assez bonnes espérances. Le sieur Bousseau, sculpteur, n'a point encore modellé; mais il dessine, ce qu'il n'avoit quasi jamais fait: il s'applique, et me paroît d'un esprit assez doux. Le sieur Goupil me semble d'un génie un peu tardif et lent... Le sieur Edelinck, graveur, qui a eu la disgrâce d'être longtems en Allemagne, qui est une mauvaise école pour les sciences, et deux ans à Venise, où les mœurs sont fort corrompues, me paroît, malgré tout cela, d'un assez bon naturel, et s'applique au dessein, dont il a un extrême besoin; par ce moyen, il sçaura conduire son burin, qu'il auroit étudié inutilement sans ce secours.

1. Après de longues instances, Poerson fut fait chevalier, non pas de Saint-Michel, mais de Saint-Lazare (11 mars 1714).

2. Jacques Bousseau, statuaire, qui travailla longtems en Espagne.

3. Guy-Louis Vernansal, fils d'un peintre du roi, titre qu'il eut lui-même plus tard.

4. Nicolas Edelinck, fils du célèbre Gérard, et né en 1681, étoit entré depuis huit jours à l'Académie.

8 mars 1740.

Les Romains ont fait des divertissemens fort extraordinaires ce carnaval, malgré le peu de tems qu'ils ont eu pour s'y préparer; tant il est vrai que cette nation aime les spectacles et les plaisirs. Entre autres choses, ils ont représenté dans une comédie un vieux prince malade, vêtu de blanc, qui faisoit faire une consulte de médecins. Le résultat estoit de se servir d'un médecin allemand; à quoi le bon prince répondit qu'il ne pouvoit s'en servir, attendu qu'il en avoit voulu essayer et qu'ils lui avoient tiré tout son meilleur sang, et que, pour peu qu'ils continuassent, il ne luy resteroit rien dans les veines¹. L'on dit que quelqu'uns des acteurs ont esté mis en prison; mais il est bien difficile d'empêcher ces génies hardis et très-satiriques de mordre sans respect les personnes du plus haut rang.

8 novembre 1740.

Les s^{rs} Vernansal et Goupil peignent leurs grands tableaux de Saint-Grégoire, et ont eu l'honneur d'y estre visités du cardinal Dada, Milanois, grand amateur des sciences, qui, à ce que l'on croit, pourroit bien estre pape s'il survit celui d'aujourd'huy. Cette Éminence donna beaucoup de louange à notre grand monarque au sujet de son attention pour l'accroissement des beaux-arts, malgré la terrible guerre qu'il a à soutenir contre un si grand nombre d'ennemis, et en même tems dit des merveilles des soins et de l'amour que vous avez, monseigneur, pour la gloire et l'utilité de notre nation. Cette Éminence se plaignoit de la négligence où l'on est en ce país pour la culture des beaux-arts, qui diminuent tous les jours, particulièrement la peinture, qui va s'achever de perdre dans la personne de Carlo Marato, qui est très mal, et qui m'a dit il y a trois jours estre âgé de 88 ans.

20 décembre 1740.

J'avois commencé, monseigneur, le portrait du prince Dom Carlo Albano (neveu du pape). Depuis ce tems là, il a fait un voyage à Urbain, d'où il n'est de retour que depuis quelques semaines. Aussitôt il m'a prié de lui achever, ce que j'ai fait assez heureusement, et le prince, qui aime la peinture et qui a peint passablement, en a paru charmé; en sorte que, quoique Dom Horacio Albano (son père) soit d'une économie qui passe

1. Allusion à la conduite de l'empereur d'Allemagne envers le pape.

pour extrême, il se hazarda de dire qu'il me falloit faire un beau présent. Le jeune prince y avoit déjà pensé; car, ayant ouï dire que madame Poerson vivoit fort retirée et avec beaucoup de dévotion, ce seigneur a demandé au pape un assez gros morceau de la vraie croix avec une belle antique, et a fait enchâsser ce saint bois dans une croix d'or garnie d'émeraudes et de diamans, et lui a envoyé de la meilleure grâce du monde. De plus, ces princes souhaitent ardemment que je fasse le portrait du pape ¹. Pour moy, je ne le désire que médiocrement, parce que l'on n'a jamais veu personne en qui l'air du visage change si souvent qu'à ce Saint Père, ce qui le rend très difficile. Cependant je le feray si on le veut absolument.

30 mai 1711.

Le fameux chevalier Carlo Marato, peintre, âgé de 89 ans, ne soutenant qu'avec peine la dignité de prince de l'Accadémie de Saint-Luc, ces messieurs qui la composent ont pensé, de concert avec lui, à choisir quelque sujet pour remplir cette place et remédier à plusieurs négligences qui se sont glissées par la caducité de cet illustre vieillard. Leur choix est tombé sur moy, qui n'y pensois assurément pas. Après quoi ces messieurs députèrent deux personnes de la compagnie pour me prier d'accepter cette élection, et furent ensuite au Pape pour avoir son agrément. Le Saint Père, de qui j'ai l'honneur d'être connu, dit quelques parolles à mon avantage, approuva leur choix, et, désirant que le chevalier Marato conservât pendant le peu de temps qu'il lui restoit à vivre le titre de prince, me nomma vice-prince. Je leur avois demandé du tems pour vous en demander, monseigneur, la permission : mais ils m'ont apporté deux exemples, l'un de M. Le Brun et l'autre de M. Errard, qui estoit icy directeur lorsque l'Accadémie royale a esté établie à Rome; ce qui nous fait espérer que vous ne le trouverez pas mauvais, d'autant plus qu'il paroît assez surprenant que MM. les Italiens veulent bien se soumettre à la conduite d'un françois ².

1. Clément XI.

2. Le duc d'Antin, à cette occasion, augmenta de mille livres les appointemens de Poerson, qui depuis fut souvent consulté par le pape sur les affaires des beaux-arts (23 juin et 11 juillet 1711). Peu de temps après, il fut aussi reçu dans l'*Arcadia*, académie de beaux esprits, dont les membres prenaient chacun un nom de berger; on lui donna celui de Timante (20 août 1712). A la mort de Carlo Maratto, en 1713, il fut élu prince à l'unanimité.

27 juin 1711.

La nation françoise prépare un catafalque à Saint-Louis pour les obsèques de M^{sr} le Dauphin. C'est le s^r Legros, sculpteur, qui est un des députés de la congrégation, que l'on a chargé de l'exécution. Les desseins m'ont esté apportés, et j'en ay dit mon sentiment et leur ay promis de les ayder de ce qui dépendra de moy. Le fameux père Daubanton, jésuite, qui a esté confesseur du Roy d'Espagne, fera l'oraison funèbre.

26 septembre 1711.

Nous avons été extraordinairement occupés cette semaine pour le jugement et la distribution des prix de l'Accadémie de Saint-Luc, dans le magnifique palais du Campidoglio. Dimanche, je fis intimer une congrégation de tous ceux qui composent cette compagnie, et à la pluralité des des voix le s^r de Vernansal, élève de l'Accadémie, eut le premier prix de peinture avec une distinction très avantageuse, ayant eu toutes les voix à l'exception d'une. Le s^r Besnier, aussi élève de notre Accadémie, eut le premier prix de l'architecture tout d'une voix, avec applaudissement; et si le s^r Bousseau n'avoit pas été si attaché à son *Centaure*, qu'il travaille avec un soin et un amour extraordinaire, il emportoit le premier prix sans aucune difficulté; mais il n'a pas souhaité d'être du concours, n'ayant que son grand morceau en teste ¹.

26 mars 1712.

Le s^r Vernansal, ayant laissé son tableau de Saint-Grégoire pour le retoucher dans quelque tems, fait un petit tableau d'invention, où l'on voit un bon progrès qu'il a fait depuis qu'il est icy. Le s^r Goupil, quoique d'un génie lent, ne laisse pas de s'avancer et travaille toujours à Saint-Grégoire; il imitte assez fidèlement; sa copie sera bonne. Le s^r Bousseau continue sans relâche le *Centaure* de marbre avec succès. Le s^r Besnier ne perd point de tems; il aime l'étude et fait ce qu'il faut pour devenir habile homme. Le s^r Edelinck a fait un grand dessein du tableau du Dominiquain, qui est une belle étude.

1. Vernansal et Besnier reçurent chacun, de la part du roi, une gratification de 200 livres (24 octobre 1711).

21 mai 1712.

Vous m'ordonnez de vous mander mon sentiment au sujet du retour des élèves dont le tems finit au mois de septembre prochain. Pour obéir à l'honneur de vos ordres, j'aurai celui de vous dire que je crois très à propos de faire retourner le s^r Edelinck, qui a fait assez de progrès dans le dessein, dont il avoit grand besoin : à présent il faut qu'il se mette à graver; et comme cet art est ignoré en ce païs, il me paroît nécessaire qu'il aille en France, où il y a d'habilles gens et où il aura de l'émulation et de bons préceptes. Je crois qu'il est bon aussi que le s^r Besnier, architecte, cherche à mettre en pratique les études qu'il a faites en ce païs. D'ailleurs la manière de construire les bâtimens à Rome, avec des briques, fort peu de pierres, et sans art de charpente, estant très différente de la nôtre, demande de nouvelles études. Je m'imagine aussi qu'il seroit avantageux au s^r Bousseau, sculpteur, de s'en aller : il a dessiné et modelé d'après l'antique, et aura dans peu achevé le *Centaur*e de marbre. Cela lui suffit; il n'est pas extrêmement jeune, il est tems qu'il commence à exercer son génie. A l'égard des s^s Vernansal et Goupil, il seroit nécessaire qu'ils fissent un voyage en Lombardie, pour joindre au bon goût du dessein qui règne icy la connoissance de la couleur. Sur quoi je prends la liberté de très humblement supplier Votre Grandeur de vouloir bien leur accorder quelque gratification pour leur faire faire cette étude... ; je suis persuadé qu'un peintre qui n'a pas au moins bien vu les tableaux de Lombardie ne doit pas compter avoir fait un voyage d'Italie complet, et c'est peut-être à quoy l'on peut avoir manqué quelquefois. MM. Corneille, Boulogne l'aîné et plusieurs autres ont eu cet avantage, et en avoient bien profité ¹.

8 octobre 1712.

Le fils de deffunt le s^r Parousel, qui peignoit des bataglies, m'a apporté une lettre de M. de Cotte, par laquelle il me prie de donner, s'il se peut, une petite chambre audit s^r Parousel. Il en reste encore une : si Votre Grandeur trouve bon que je luy donne, je la supplie de m'honorer de ses ordres ². Le s^r Edelinck, qui depuis trois ans ne s'estoit pas servi de son

1. Vernansal se rendit à Venise et en Lombardie, avec une subvention de 400 livres. Goupil resta encore une année à Rome (Lettre du 3 septembre). Les trois autres revinrent en France au mois d'octobre.

2. Charles Parrocel, né en 1688, étoit venu à Rome dans un état voisin de la pau-

burin, a gravé mon portrait en petit dans les derniers jours qu'il a été icy : comme il est destiné pour mettre à la tête d'un livre que l'on me veut dédier, sa petitesse n'est pas avantageuse; cependant il n'a pas laissé d'assez bien réussir. J'espère qu'il aura l'honneur d'en présenter quelques épreuves à Votre Grandeur qui ne lui déplairont pas.

26 novembre 1712.

J'ay fait dessiner, peindre et modeler les nouveaux élèves, qui paroissent avoir bien de l'envie de profiter de l'avantage que Votre Grandeur a bien voulu leur procurer. Le s^r Nourrisson ¹, sculpteur, non-seulement s'applique avec beaucoup d'amour et de soins, mais il est capable, a bon goût et beaucoup de modestie, qualités essentielles pour parvenir aux plus hauts degrés des sciences. Le s^r Giral, peintre, a beaucoup de feu, de la facilité pour peindre; mais il a besoin de devenir correct dans le dessein. Le s^r Delassurance, architecte ², dessine de l'architecture et des figures assez bien : il aime l'étude, il a du cœur et se propose de grands exemples. Je le ferai modeler et même un peu peindre, les grands architectes ayant réuni les trois sœurs, la peinture, l'architecture et la sculpture : les Michel-Ange, Daniel de Voltere, Bernin, Pietre da Cortone et autres en sont de bons garants... Pour le s^r de Launay, peintre, il a de l'imagination, et s'estoit commencé à faire une manière qui s'éloignoit un peu du vrai; mais cette école de Rome sera, je crois, un bon remède à ce petit dérangement de goût, tant pour la couleur que pour le dessein. A l'égard du s^r Lhuillier, peintre, il se donne véritablement bien de la peine et étudie avec chaleur; c'est dommage qu'il n'ait pas été sous quelque bon maître avant que de venir.

21 janvier 1713.

J'ai mis, monseigneur, le s^r Nourrisson devant le s^r Raon ³, pour deux raisons : la première parce qu'effectivement il modèle de meilleur goût que l'autre, et [ensuite] qu'estant de beaucoup plus jeune, sans aucune

vreté. Il obtint plus encore que la chambre. Poerson écrivit peu de temps après qu'il étoit déjà fort avancé pour son âge et qu'il avoit, comme son père, un vrai talent pour les peintures de batailles. Sur ce rapport favorable, d'Antin l'admit au nombre des pensionnaires de l'Académie (16 juin 1713).

1. Eusèbe Nourrisson, élève de Girardon.

2. Devenu plus tard architecte des Bâtimens du roi.

3. Jean-Melchior Raon, arrivé avec les précédents, étoit petit-fils du sculpteur Jean Raon, dont il a été question plus haut.

dissipation, mais tout entier à sa profession, il y a tout sujet de croire que, quand il sera parvenu à l'âge de son émule, il sera d'un grand mérite... Quant au s^r Mallet, j'aurai l'honneur de dire à V. G. que quelques bons desseins à la plume, qu'on a eu l'honneur de lui faire voir, ne sont pas de bons garants qu'un homme devienne un grand peintre. Ce talent est joly; mais il faut des études solides, sérieuses et continues pour la peinture, qu'il ne me paroît pas avoir. Il n'a même jamais peint, et il est déjà convenu avec moi qu'il se sent plus de volonté pour la gravure que pour le reste; et en effet c'est le meilleur parti qu'il puisse prendre.

29 juillet 1713.

Le pape ayant formé le dessein de remplir les niches de Saint-Jean de Latran par douze apôtres de marbre, il commença par en faire exécuter un qui lui coûta 5,000 écus romains, qui font, monnoye de France, 17,741 livres 18 sols; ce qui établit le prix pour tous les autres. Ensuite ce Saint Père fit inviter les cardinaux les plus riches à en donner, ce que quelques-uns acceptèrent; et un jésuite portugais, en qui le roi de Portugal avoit beaucoup de confiance, fit si bien que ce prince donna aussi 5,000 écus pour en faire un : ce fut le s^r Legros qui le fit. Tout cela n'avoit encore produit qu'onze figures; il manquoit la dernière... Si S. M. veut faire cette dépense, j'ai ménagé un moyen de la bien faire icy et de lui épargner au moins 200 pistoles. De plus, l'argent ne sortira point de France, et cela sans que les Italiens sçachent rien de ce meilleur marché. Ce moyen seroit de la faire exécuter par le s^r Legros, qui est, de l'avoué des Italiens, le plus habile sculpteur qui soit dans l'Italie, lequel en a déjà fait deux, l'une pour le Roy de Portugal et l'autre pour le cardinal Corsini. De plus, il a eu l'honneur d'être trois ans élève de cette Accadémie, et outre la diminution déjà avancée, l'argent pourroit rester à Paris, ledit s^r Legros en ayant envoyé d'icy de son gain, qu'il a placé à l'Hôtel de ville ¹.

23 décembre 1713.

J'ai eu l'honneur d'informer V. G. de la mort du chevalier Marato : j'espère qu'elle trouvera bon que j'aye celui de l'informer de ce qui s'est commencé à faire pour honorer la mémoire de ce grand homme. Sitôt que le pape sçut la perte que Rome venoit de faire, ce Saint Père me fit écrire un billet par M. le prince Alexandre, son neveu, pour m'exorter à

1. La proposition fut ajournée.

faire rendre à cet illustre defunt les honneurs pareils à ceux que l'on avoit rendus à Raphaël. Je donnai sur-le-champ les ordres nécessaires ; et le samedi au soir tous les peintres, sculpteurs et architectes académiciens se trouvèrent à la maison du defunt, d'où quatre peintres le portèrent à visage découvert et revestu de son habit de chevalier de l'ordre du Christ, jusqu'au tiers du chemin de chez luy aux Chartreux, où est son tombeau. Après quoy quatre sculpteurs le portèrent un autre tiers du chemin ; puis quatre architectes furent jusqu'aux dits Chartreux, qui vinrent le recevoir à la porte. Dans la marche, huit officiers de l'Académie portoient de gros flambeaux de cire blanche autour du corps ; le reste marchoit deux à deux avec de gros cierges allumés, et je fermois la marche au milieu des deux plus anciens officiers. Dimanche matin, toute la compagnie se trouva aux Chartreux, où l'on chanta une grande messe : l'illustre mort estoit couché par terre sur un grand drap mortuaire de velours noir brodé d'or, honneur qui ne s'accorde qu'aux personnes du premier rang... Il y eut à cette fonction un concours de personnes de qualité extraordinaire.

10 avril 1714.

J'ai l'honneur de rendre mille très humbles actions de grâces à V. G. de la confirmation qu'elle a la bonté de me donner de la glorieuse paix que notre grand monarque vient de conclure avec l'Empereur. Permettez-moi, s'il vous plaît, monseigneur, d'en féliciter V. G., puisqu'elle y prend plus d'intérêt que personne, ayant non-seulement une véritable amitié et un sincère attachement pour la personne et la gloire du Roy, mais ayant encore un cœur de père pour les vertueux qui, à l'ombre de son heureuse protection, jouiront des douceurs de la paix¹...

2 octobre 1714.

Le sieur Giraldy, élève pour la peinture, part demain, et je luy ai donné les 200 livres accoutumées. A présent, il ne reste plus que sept élèves à l'Académie ; et lorsque le sieur Raon, sculpteur, sera parti avec les caisses de S. M., ils ne seront plus que six, qui est le nombre juste que V. G. a très prudemment déterminé.

1. « J'espère comme vous, répond d'Antin, que la paix me donnera les moyens de procurer aux vertueux les grâces qu'ils méritent ; mais tout ne peut pas se faire en un jour. »

9 avril 1745.

Le vaisseau de V. G. est parti hier matin de Civita-Vecchia avec un tems que l'on dit si favorable, que j'espère qu'en peu de jours il sera à Marseille ⁴. Le sieur Raon, suivant la permission que m'en a donné V. G., s'est embarqué, et aura soin des caisses lorsque l'on débarquera au Havre pour les porter à Paris. Le sieur Legros, sculpteur, s'est aussi mis sur le même bâtiment, M. Crozat en ayant très fortement prié le capitaine, qui le débarquera à Marseille, pour ensuite aller à Paris pour se faire traiter de la pierre.

25 juin 1745.

M. le comte de Quélus, colonel de dragons, qui a beaucoup d'esprit et d'inclination pour les sciences, a pris tant d'amour pour la peinture, qu'il vient tous les jours à cinq heures du matin dessiner à l'Académie d'après le modèle. Ce bon exemple est suivi par M. Hénin et quelques autres cavaliers françois, qui nous font honneur à Rome. Je vois leurs desseins et les anime du mieux qu'il m'est possible.

23 juillet 1745.

Le pape ayant donné au sieur Camille Ruscone la figure de saint Jacques, la seule qui restoit à faire à Saint-Jean de Latran, il en a fait deux modèles, sur lesquels l'on dit merveille, et l'argent que fournit M^{sr} Achinto, de Milan, pour cette dépense, est déposé icy. Le même signor Camille Ruscone, qui est à présent dans une si grande réputation, a fait marché d'un fameux mosolée que l'on doit faire dans l'église de Saint-Pierre pour la mémoire du pape Grégoire XIII, de la maison Ludo-

4. Ce vaisseau, envoyé par d'Antin, remportait des objets d'art, tableaux, statues, vases, études, modèles, etc., accumulés depuis des années dans l'Académie et que le mauvais état des affaires publiques avait empêché de faire venir plus tôt. De Marseille, on les fit passer au Havre par le canal et l'Océan; du Havre on les amena au port de Marly, d'où le duc d'Antin écrivait à Poerson, le 8 août suivant : « Nos caisses ont été déballées depuis plusieurs jours, et ont été si bien conditionnées, qu'il ne s'est pas trouvé un seul fêtu de cassé, et vous êtes bien louable de tous les soins que vous avez pris pour cela. Le Roy en fait son amusement depuis qu'elles sont arrivées, et a placé dans son jardin de Marly les deux *Faunes*, *Méleagre*, *Énée* et le *Centaure*; ces trois premiers sont ce que j'ai vu de plus beau. » Cet envoi comprenait encore le *Tibre*, *Plotine*, *Véturie*, le *Nil*, *Jules César*, statues reproduites d'après l'antique; *Arria et Pétus*, *Atlas*, une *Sœur de Phaëton*, statues, par des pensionnaires; *Apollon*, *Bacchus*, statues antiques; le *Martyre de saint André*, tableau copié à Saint-Grégoire, etc.

vicio. Il est mort depuis peu un bon sculpteur qui se nommait Angelo Rossi ; un autre est allé près du prince de Hesse-Cassel, où il a de grands emplois, qui lui sont bien payés ; en sorte qu'il ne reste quasi plus à Rome que le sieur Camille Ruscone, qui triomphe à l'absence de M. Le-gros.

24 septembre 1715.

Non-seulement tous les François, mais les honnêtes gens de différentes nations qui se trouvent à Rome sont dans la dernière affliction de la mort de notre grand monarque, et le pape tint hier consistoire, dans lequel ce Saint Père fit, dit-on, un très-beau discours à la louange du Roy, qui est regretté et pleuré de tous les gens d'honneur et de véritable piété...

18 février 1716.

Le sieur Lestache, sculpteur¹, qui est un garçon très-sage, et le petit Mallet, dessinateur, ayant eu ensemble quelque parole, malgré toutes mes précautions pour les maintenir dans la paix, retournant à l'Académie vers les sept heures du soir, Mallet l'attaqua dans une rue près Saint-Antoine des Portugais. L'épée de Lestache se rompit à un pied de la garde ; le dessinateur, qui est le seul coupable, ne laissa pas de le blesser à la cuisse et de se retirer ensuite à la poste de France, sans ozer, avec raison, revenir à l'Académie, où je ne l'aurois pas reçu. Le sculpteur, affoibly de la perte de son sang, fut pansé par le premier chirurgien qui se trouva dans le voisinage, se confessa et fut rapporté à l'Académie. Nous le croyons, grâce au ciel, sans danger. Je rendis compte du fait à M. le cardinal de la Trémoille, qui jugea, pour empêcher que la Cour, desjà informée de l'accident, n'en prit connoissance, qu'il falloit renvoyer Mallet sur-le-champ en France, avec le courrier qui doit partir cette nuit ou demain matin : j'ay suivi son avis, monseigneur, et j'espère que cela n'aura pas d'autre suite.

3 mars 1716.

Les obligations infinies que les beaux-arts ont à V. G., et en particulier l'Académie de Rome, qui doit son honneur et sa conservation à l'amour qu'Elle a pour les sciences, malgré la dureté des tems et les dif-

1. Arrivé le 4^{er} juin 1715 en place de Nourrisson, et recommandé particulièrement par d'Antin.

ficultés de trouver de l'argent¹, ces considérations, monseigneur, m'ont retenu autant qu'il m'a été possible de remonter à V. G. la nécessité qu'il y auroit de rappeler les élèves à la fin des trois années, parce que, faisant un plus long séjour, ils font des connoissances en ce pays, perdent le goût des études, négligent leurs devoirs, et par ces dérangemens peuvent s'exposer à de funestes accidens. Ainsy, monseigneur, je supplie très humblement V. G. m'ordonner de les renvoyer, à l'exception du sieur de L'Estache, qui est de très bonnes mœurs, non encore corrompues, et sur lequel je croy que l'on peut compter. Le sieur Delassurance a eu aussy constamment une très bonne conduite; mais enfin, entraîné par le mauvais exemple, je croy qu'il convient qu'il s'en retourne avec les sieurs Lullier, de Launay et Parossel.

19 mai 1716.

Les sieurs de Lassurance, Parossel et de Launay sont partis pour aller [étudier] à Venise. Le sieur Lullier est resté à Rome pour attendre, dit-il, des lettres de M. son frère; mais il n'est plus sur le compte du Roy. Les nouveaux venus (Bonvilliers, Colin², Raymon et Saussard) voyent les principales églises de Rome et commencent à s'arranger pour étudier tout de bon : ils me promettent des merveilles...

8 décembre 1716.

J'ay, monseigneur, pris le party de renoncer à la principauté de l'Académie [de Saint-Luc] de Rome. Cela m'occupoit beaucoup et me coûtait de l'argent; ce qui, avec les dépenses que j'ai faites depuis treize ans que je suis icy, m'oblige par force à me retrancher. D'ailleurs j'auray l'honneur de dire à V. G. un fait qui est arrivé il y a peu de semaines. Il vacquoit une chaire d'histoire au collège de la Sapience : plusieurs françois la demandèrent, les Italiens n'étant pas capables d'érudition, ne s'appliquant qu'à la fine politique. Entre les demandans, M. l'abbé Bouget estoit protégé de M. don Charles, neveu du pape, duquel ledit abbé est fort connu pour avoir traduit ses homélies en grec et en hébreu. Pendant le Saint Père le refusa comme les autres, disant qu'il

1. D'Antin se rendait justice à lui-même sous ce rapport, en écrivant, le 8 septembre 1717 : « Dans le temps où le fonds des Bâtimens est quasi réduit à rien, j'ai sauvé l'Académie de Rome de tous les retranchemens, et j'aime mieux prendre sur les choses les plus nécessaires icy que de diminuer rien de celle où vous estes. »

2. Hyacinthe Collin de Vermont, peintre, né en 1693, mort en 1761.

ne vouloit admettre aucun françois ¹; et en effet il fit venir un augustin flamand pour occuper cette place.

16 mars 1717.

M. Legros, sculpteur, dont le cousin, M. de Marcy ², a l'honneur d'être au service de V. G., m'a montré des lettres de M. Crozat par lesquelles il paroît que S. A. R. a conclu le marché du cabinet de feu Don Livio Odescalqui, consistant en tableaux, figures de marbre et plusieurs colonnes; et M Crozat a chargé M. Legros d'envoyer les mesures de quatre tableaux de Paul Véronèse, que S. A. R. veut faire placer dans un cabinet que M. Hoppenor fait orner, dans le plafond duquel l'on doit mettre ces tableaux. Il lui dit aussi de me prier d'aller avec luy pour reconnoître lesdits tableaux et y apposer des cachets; mais, quoique mes grandes douleurs [de goutte] soient passées, je ne puis encore sortir de ma chambre, et d'ailleurs j'aurois été bien aise de recevoir des ordres de V. G. sur ce sujet comme en toutes choses... M. Legros a presque achevé les ouvrages qu'il avoit dans Rome, à deux figures près.

20 juillet 1717.

J'ai l'honneur de recevoir une lettre de la part de V. G., du 25 juin ³. Pour obéir à ses ordres, j'aurai l'honneur de lui dire que les sieurs Saus-sard et Raymond ont levé le plan et mesure de l'église de Saint-Pierre et de la colonnade; ce qu'ils ont fait avec beaucoup d'attention et de justesse. Les sieurs Bonvilliers et Colin, peintres, font chacun un tableau d'invention pour essayer leur génie... Le sieur Lestache, sculpteur, modèle actuellement le *Gladiateur* antique avec beaucoup de soin; il ne tiendra pas à lui qu'il ne devienne habile homme, et je puis assurer V. G. que jamais il n'y a eu d'élèves à l'Académie si appliqués, de si bonnes mœurs et si pleins de bonne volonté qu'ils le sont tous cinq.

1. La cour de Rome étoit déjà en difficultés avec le gouvernement du régent.

2. Le père de Legros avoit épousé la fille du sculpteur Gaspard Marsy (V. Jal, *Dict.*, p. 761).

3. Cette lettre contenoit ce qui suit : « Une chose dont vous ne me parlez jamais, c'est de vos élèves, dont il y a un siècle que vous ne dites mot; votre silence me fait craindre que vous n'ayez rien de bon à en dire... Il faut au moins que la dépense qu'ils coûtent au Roy ne soit pas inutile, et vous devez vous faire un honneur de nous envoyer de bons sujets. » Le 6 août, d'Antin reproche encore à Poerson de ne lui parler que du Sacré Collège; pourtant il lui recommandoit lui-même de le tenir au courant des nouvelles politiques.

30 novembre 1717.

Le prince Borghèse ayant fait faire des dessins pour un petit parterre de sa belle maison de Frescati, le sieur Saussard, pour s'exercer, fit quelques dessins. Le prince le sceut, demanda à les voir: ils lui plurent, et il me fit prier de permettre qu'il pût le mener audit Frescati, qui est loin de Rome comme de Paris à Versailles. Comme ce n'est qu'une promenade et que je croyois qu'il reviendrait le lendemain, je le laissai aller. Mais lorsqu'il fut là, le prince l'engagea à donner ses ordres aux jardiniers pour l'exécution de son dessin, et en mesme tems me fit prier instamment de le laisser quelques jours... M. le cardinal de la Trémoille se chargea auprès de V. G. de ce qu'il pourroit y avoir d'irrégulier dans le petit voyage du sieur Saussard. J'espère que cette petite relation ne déplaira pas à V. G., puisque cela lui fera voir que l'on ne travaille pas sans bruit dans cette Académie, les dessins du sieur Saussard ayant été préférés à ceux des meilleurs architectes qui soient dans Rome ¹.

41 janvier 1718.

Je me confesse très redevable à V. G. de ce qu'elle a bien voulu me marquer que je suis l'homme de France à qui il est le moins dû. C'est monseigneur, un effet de la générosité de V. G. et en même tems de sa justice et de la volonté qu'elle a de conserver son Académie dans Rome, puisqu'elle n'ignore pas que je ne suis point (à mon grand regret) en estat de faire aucune avance pour soutenir par moy même cette maison, qui a failli manquer ces jours derniers, personne ne voulant plus me faire crédit... Je me trouve sans équipage, forcé d'en louer et d'en emprunter, ce qui coûte beaucoup et ne fait pas le même honneur que si V. G. avait la générosité de me procurer les moyens d'en remettre un sur pied ².

1. « Comme la beauté des jardins est parvenue en France à son dernier période, répond d'Antin, offrez à M. le prince Borghèse tout ce qui dépend de moy si les dessins du sieur Saussard ne lui paroissoient pas assez beaux. »

2. Les lettres de Poerson, à eette époque, ne sont remplies que de plaintes sur le vide de sa caisse; mais les finances de l'État étoient loin de s'améliorer, et le surintendant ne lui répondoit qu'en l'avertissant de ne plus compter sur des payemens aussi réguliers que par le passé (24 février 1718). Cependant, l'année suivante, la situation parut un peu moins sombre, et d'Antin fit régler les comptes arriérés: « Si M. Lav s'en estoit meslé plus tôt, dit-il, nous aurions évité bien des misères. »

28 février 1719.

J'aurai, s'il lui plaît, l'honneur de dire à V. G., au sujet des élèves auxquels elle veut bien faire la grâce d'accorder une continuation de séjour à Rome pour les perfectionner, qu'elle leur fera un très grand bien... Le s^r de Bonvilliers, dont on ne peut assez louer la sagesse et la bonne conduite, s'est de tems à autre attaché à modeler des figures de terre et y réussit fort bien ¹. Le s^r Colin, qui est aussy très sage et d'une belle éducation, a gagné particulièrement les bonnes grâces de S. E. le cardinal de la Trémouille, qui lui a procuré un avantage que personne n'avoit pu obtenir depuis maintes années : c'est de copier dans la fameuse galerie du prince dom Livio, qui est celle que M. Crozat ² a marchandée lorsqu'il vint à Rome. Le s^r Raimond, architecte, dessine bien la figure, sans négliger l'architecture et les ornements qui lui conviennent; c'est encore un très bon sujet. Le s^r Lestache, sculpteur, a fait un modèle de terre d'invention après en avoir fait plusieurs d'après l'antique, lequel représente *Méléagre*, et a acheté un petit bloc de marbre pour exécuter ce modèle... Le s^r Saussard, qui est d'un génie vif, a du talent, et lève non-seulement des plans d'église, mais encore dessine les élévations avec goût et facilité ³.

9 mai 1719.

Le s^r Legros, sculpteur, qui s'estoit fait à Rome beaucoup de réputation, vient de mourir, âgé seulement de 54 ans. Il avoit été taillé de la pierre à Paris; il estoit naturellement chagrin, et par conséquent malsain. Il laisse, à ce que l'on dit, 44 ou 45 mille écus romains: aussy a-t-il fait beaucoup d'ouvrages, et d'ailleurs il estoit fort économe. Sa veuve est fille de feu M. Houasse, fort vertueuse et très estimée de tous ceux qui la connoissent, et encore jeune, n'ayant, je crois, que trente deux ans.

1. Cet artiste ne profita pas des deux ans de prolongation accordés. Tombé dans une mélancolie noire, qui lui faisait voir des assassins partout, excepté chez les Chartreux, où il vouloit se retirer, il partit le 47 mai suivant pour la France, et bientôt après sa santé se rétablit (Lettres des 9 et 23 mai 1719).

2. Crozat, marquis de Tugny, magistrat et amateur éclairé, né en 1696.

3. Saussard, Raimond et Colin partirent pour Venise au mois de février 1721, tandis que L'Estache, dont le temps finissait à la même époque, demeura à Rome, logé dans une chambre de l'Académie.

30 janvier 1720. •

Le pape a fait mettre sur le pavé de la chapelle des chanoines de Saint-Pierre une grande table de marbre, avec cette simple inscription : *Ilic jacent ossa Clementis papæ XI, anno... Orate pro eo.* Sa Sainteté a fait aussi faire un modèle d'une figure équestre représentant l'empereur Charlemagne, qui doit être de marbre et posée au bout d'une colonnade de Saint-Pierre, en face de celle de l'Empereur. Comme je ne puis encore sortir ny marcher librement, je n'ay point vu ce modèle et ne puis rien dire de son mérite. L'on m'a seulement dit que le Saint Père en avoit paru très content et qu'il en pressoit l'exécution.

2 avril 1720.

Le courrier venu, il y a huit jours, à M^{sr} de Sisteron a apporté l'agréable nouvelle de l'accord dont sont convenus MM. les cardinaux et évêques de France pour l'acceptation de la bulle *Unigenitus*, et nommé M^{sr} le cardinal de Noailles, ceux de son parti, et ceux même qui jusqu'alors ne s'estoient point déclarés. Cette bonne et importante nouvelle n'a pas laissé d'inquiéter d'abord le Saint Père sur ce que, à ce que l'on dit, les cardinaux Fabroni et Vallemani, que l'on estime n'estre pas bien intentionnés pour la France, s'imaginoient que cet accommodement ne seroit peut-estre pas à l'avantage de cette cour. Mais M^{sr} de Sisteron ayant eu mercredy une audience de trois heures, Sa Sainteté resta si satisfaite qu'elle assura M^{sr} de Sisteron qu'elle n'avoit jamais ressenti de joye plus parfaite que celle que luy causoit cette heureuse nouvelle, et lui promit l'indult pour l'archevêché de Cambrai ⁴; mais depuis, par les mêmes conseils, l'on dit que ce Saint Père demandoit qu'avant de le donner M^{sr} de Reims fût reconnu cardinal avec toutes les prérogatives. Sur quoy M^{sr} de Sisteron, qui est sçavant, parlant admirablement bien, et que le pape écoute avec plaisir, fut assuré par Sa Sainteté d'obtenir le dit indult, et n'attend que cette expédition, qu'il espère avoir aujourd'huy, pour expédier le courrier.

7 septembre 1720.

Dans les lettres que j'ay eu l'honneur d'écrire à V. G. depuis plusieurs mois, je n'ay osé luy parler de notre triste situation dans Rome par rapport à bien des choses, et n'ay eu l'honneur de l'entretenir que

4. Brigué par Dubois, qui fut sacré le 9 juin suivant.

des nouvelles courantes du lieu où je suis. Mais à présent que notre crédit est absolument perdu et qu'à peine peut-on trouver cinq écus romains pour cent livres de France, au lieu que l'argent au pair nous produisoit vingt huit écus et onze bayoques romains, nous sommes réduits dans une extrémité qui n'a jamais eu d'exemple. Ayez donc, s'il vous plaît, monseigneur, la bonté de remédier à nos maux de la manière que V. G. le trouvera à propos. Pour moy, j'avoue que je ne puis y résister sans secours...¹. Pour surcroît de chagrin, j'ay ma femme très malade depuis un temps; quoique l'on fasse espérer qu'elle en pourra eschaper, l'on craint beaucoup pour sa veue, peut-être desseichée par des pleurs.

17 décembre 1720.

M^{sr} le cardinal Gualterio arriva hier soir : j'ay eu l'honneur de le voir après midy et luy ay communiqué l'ordre de V. G. touchant les tableaux de Dom Livio. Cette Éminence m'a dit qu'il falloit avoir la licence du pape pour les faire emporter, puis convenir des faits. Les inventaires se contrarient considérablement, ce qui fait douter que cet achat ait un bon succès.

Les s^{rs} Dupuis et Gautier sont arrivés il y a trois jours avec des brevets signés de V. G., pour être élèves de l'Académie. Ils en ont apporté un pour un jeune garçon nommé Desliens, qui estoit à Rome depuis près d'une année. Je leur ai donné à chacun une chambre et ce qui leur est nécessaire.

14 janvier 1721.

Le marché des tableaux de Dom Livio, venant de la reine de Suède, a été enfin signé entre le cardinal Gualterio d'une part et Dom Livio Odescalchi de l'autre. Mais l'on ne doit point toucher ni examiner les dits tableaux que lorsque les lettres de change seront arrivées : pour lors l'on les descendra des places où ils sont attachés, pour reconnaître si ce sont véritablement ceux qui ont appartenu à cette grande princesse, dont la réputation est si répandue dans toute l'Europe. Il paroît que c'est la seule chose que l'on doit vérifier, le marché estant fait sur ce pied-là. Ainsi, lorsque l'argent sera venu, nous les examinerons avec soin, sui-

1. Dans une autre de ses lettres, Poerson dit avoir été sur le point de quitter Rome. « Il est constant, répond d'Antin, que je ne vous abandonneray point et que je soutiendray l'Académie dans le même état où je l'ay mis, quoiqu'il m'en puisse coûter... Je vais dès aujourd'hui mettre tout en usage avec M. Law pour vous faire tenir de l'argent (9 octobre). »

vant l'ordre que V. G. m'en donne, et j'auray l'honneur de luy en rendre compte. L'on dit que les bordures, qui sont vieilles et de mauvais goût, resteront au duc de Braciano, et que pour les dites bordures ce seigneur donne trois tableaux que l'on dit être de Raphaël : s'ils sont de son bon temps, c'est une bonne affaire ; mais ne les ayant point vus, je ne dois ni ne puis en parler.

13 mai 1721.

M. le cardinal de Rohan, qui se dit bien des amis de V. G., a apporté un grand portrait du Roy d'après M. Rigault, outre le petit d'après la signora Rosalba, que l'on dit plus ressemblant que le premier. Cette Éminence a une grande copie du portrait de S. A. R. M^{se} le duc régent, d'après M. Santerres. Elle m'a prié de faire faire des bordures à tous ces portraits, et ayant vu le portrait du feu Roy et celui de M^{se} le dauphin, que j'ai eu l'honneur de peindre, cette Éminence les a trouvés si ressemblants, qu'elle m'en a demandé des copies avec des bordures. Elle m'a fait aussi l'honneur de me demander si, parmi nos élèves, il n'y auroit point quelqu'un capable de bien copier quelques tableaux de grands maîtres. Je luy ai répondu qu'en cette science, comme dans toutes les autres, il y avoit des années stériles en bons sujets. En effet, les jeunes gens qui sont arrivés sont peut-être des plus foibles qui soient entrés à l'Académie. Le s^r Desliens, qui pourra devenir bon architecte suivant les peines qu'il se donne, avoit très peu de commencement. Le s^r Dupuis a une bonne éducation, et promet une bonne réussite ; mais il faut du temps, étant bien jeune encore. Mais le s^r Gautier a beaucoup à étudier pour se défaire d'un mauvais goût qu'il a apporté...¹.

J'ai reçu deux lettres de M. Croizat au sujet des tableaux de Dom Livio ; mais comme il change souvent de projet et que les dits tableaux ne sont pas payés, je suis assez embarrassé. Cependant je brûle d'envie de rendre mes très respectueux services à S. A. R. M^{se} le duc régent, que j'ay eu l'honneur de servir il y a trente cinq ans², et qui pourroit

1. Ces élèves n'avaient même point passé par les épreuves de l'Académie de Paris (29 juillet 1721). L'un d'eux, Desliens, sortait de chez un notaire. On leur adjoignit, pour comble de malheur, le fils du maître d'hôtel du cardinal de Rohan, qui étudiait l'architecture, mais qui n'était pas plus avancé : il s'appelait Laurent de Courlage ou Gourlade (1^{er} septembre). D'Antin, ayant appris leur faiblesse, adressa des reproches sérieux aux personnes qui les lui avaient présentés, et les fit revenir de Rome au mois de juillet 1723, à l'exception du dernier, pour les remplacer par une meilleure « voiture. »

2. Il lui avait enseigné les principes du dessin pendant près de deux ans (Lettre du 28 décembre 1723).

bien me faire faveur de quelque chose de solide sur la fin de mes jours, à la prière de Votre Grandeur bienfaisante.

9 septembre 1721.

Les tableaux de S. A. R. [acquis de Dom Livio Odescalchi] sont encaissés et emballés avec toute la précaution imaginable... Je me suis fait assister du chevalier Lutti, le meilleur peintre de Rome et le plus entendu pour ces sortes d'encaissements, et du signor Domenico, qui est excellent pour raccomoder les tableaux : c'est celui qui a le secret et l'adresse de lever la couleur d'un tableau et le mettre sur une toile neuve d'une manière qui est presque incroyable; mais c'est chose que j'ay veue et dont je ne puis douter. Je n'ai pas négligé d'écouter quelques autres peintres, dans l'extrême envie que j'ai de bien servir S. A. R. et d'obéir aux ordres de V. G. ¹.

6 juillet 1723.

Le s^r Lestache travaille à deux figures de marbre qui représentent l'une une *Vénus* et l'autre un *Mercure*, qu'il a fort avancé et qui réussissent fort bien, les étudiant avec beaucoup de soins, en sorte qu'il y a lieu d'espérer que le Roy de Pologne en sera très content. Elles sont desjà fort approuvées par les connoisseurs de cette ville.

12 octobre 1723.

Les cinq élèves que V. G. a bien voulu gratifier sont arrivés. Les deux sculpteurs (Adam ² et Bouchardon ³) arrivèrent le 18 de septembre : les s^{rs} Serisay ⁴ (architecte) de Lobel et Natoire ⁵ (peintres) arrivèrent le 5 octobre... J'ay de grandes espérances de ce choix, dont je fais d'avance bien des remerciemens à V. G. ⁶.

1. Poerson cite comme admirablement réparée par Domenico « la belle *Vierge* de Raphaël d'Urbain, laquelle avait un trou au nez profond de cinq lignes, et quelques autres (5 août). » Cette riche galerie, qui se composait de 260 tableaux, partit pour la France peu de temps après, accompagnée du sculpteur de Lestache, chargé d'en avoir soin durant le trajet (19 août).

2. Adam aîné (Lambert-Sigisbert), né en 1700, mort en 1759.

3. Edme Bouchardon, sculpteur célèbre, né en 1698, mort en 1762.

4. Appelé ailleurs Derisay.

5. Charles-Joseph Natoire, né en 1700, plus tard directeur de l'Académie de France à Rome.

6. « Si je suis trompé cette fois cy, écrivait de son côté le duc d'Antin en envoyant

22 février 1724.

V. G. appréhende que les élèves que M. l'abbé de Tancin a demandé, pour faire des figures à l'escalier de la Trinité du Mont, ne répondent pas pleinement à son envie, et V. G. ne les croit pas encore assez habilles pour faire honneur à son Académie. J'ay esté sur le champ voir M. l'abbé de Tancin : nous avons raisonné ensemble de ces ouvrages, et quoique notre nation ait beaucoup de jaloux, connaissant les talens des élèves et la foiblesse des sculpteurs italiens, nous espérons que nos jeunes françois se feront honneur s'ils exécutent cet ouvrage... Le s^r Le Moyne, jeune peintre, qui est receu de l'Académie, est arrivé à Rome ces jours icy, venant de Venise avec M. Berger et M. de Croisil. C'est, je crois, M. Berger qui les deffraye; car l'on dit qu'il est riche et grand amateur des beaux-arts ¹.

7 mars 1724.

M^{sr} Delgiudice, majord'homme du Saint Père, m'a fait la grâce de m'accorder la permission de faire dessiner dans les salles du Vatican les beaux ouvrages de Raphaël, m'ayant accepté pour caution de la bonne et sage conduite des s^{rs} Natoire, de Lobel, Bouchardon et Adam.

28 mars 1724.

J'ai l'honneur de recevoir une lettre de la part de V. G., par laquelle elle a la bonté de me marquer qu'elle a bien voulu se faire lire la lettre que j'ai écrite, dans le trouble de mon âme, à M. de Courdoumer² : mais je fus surpris, monseigneur, dans celle qu'il m'avoit adressée sur un sujet auquel je ne pouvois ny ne devois m'attendre, étant plus en état

ces jeunes artistes, ce ne sera pas ma faute, car j'ai choisi ce qu'il y avait de meilleur dans nos Académies. »

1. François Le Moyne, membre de l'Académie de peinture depuis 1718, se rendit ensuite à Naples. De retour à Rome au mois d'avril suivant, il eut avec Poerson de bonnes et fréquentes relations (14 avril 1724).

2. D'Antin, s'étant convaincu de la caducité de Poerson, âgé alors de soixante et onze ans, venait de le prévenir, avec tous les ménagements possibles, « qu'il y avoit un temps où il n'estoit pas juste d'abuser de la bonne volonté de ceux qu'on employoit, et qu'il falloit les soulager pour qu'ils puissent prolonger leurs services (29 février 1724). » Il lui envoyait donc un auxiliaire pour remplir la plus lourde part de ses fonctions : c'était Nicolas Bertin, ancien élève de Rome. Mais Bertin ne partit pas, et Nicolas Wleughels fut envoyé à sa place.

que jamais de remplir dignement le poste dont V. G. m'a honoré, et dans lequel, aidé de sa puissance et de son esprit, je me suis, malgré des tems très difficiles, soutenu et comporté assez heureusement, puisque j'ai eu le bonheur d'être bien vu des grands qui ont été à Rome depuis plus de vingt années, et que V. G. elle-même m'a fait la grâce de m'assurer qu'elle estoit très contente de mes services; ce qui sembloit m'assurer d'un paisible et glorieux repos. Ce fut à cette occasion, monseigneur, que, pressé vivement par la lettre de M. de Courdoumer de proposer quelque sujet dont je connusse la bonne éducation, la politesse et les bonnes mœurs, et d'ailleurs dans l'espérance de pouvoir, pendant plusieurs années encore, rendre-mes très humbles services sous les ordres de V. G., flatté de ces agréables pensées, je hasardai de proposer M. Les-tache, dont je connoissois la sagesse et la probité. Mais le Seigneur en a disposé : sa sainte volonté soit faite et la vôtre, monseigneur, à laquelle je suis entièrement soumis. Et pour obéir à ses commandemens, je recevrai M. Bertin avec tous les égards et toute la considération imaginable, et lui rendrai tous les services qui dépendront de moy...

18 juillet 1724.

V. G. a la bonté de me dire qu'elle est bien aise que M. Vleughels soit arrivé, et qu'elle est bien persuadée qu'il pourra m'être utile, S. G. éprouvant par elle-même que l'on a besoin de repos après avoir longtems travaillé. Je l'ay reçu aussi, pour obéir aux ordres de V. G., avec bien dff plaisir, et je suis persuadé qu'au besoin il pourra m'aider de bon cœur. Pour à présent, grâces au ciel, je ne me trouve point dans cette nécessité. Au contraire, jouissant, comme je fais, d'une bonne santé, je crois qu'un homme dans la place que j'ai l'honneur d'occuper inspire plus de considération et de confiance aux autres, par sa longue expérience, que ceux qui n'ont pas les mêmes prérogatives.

31 octobre 1724.

J'ai l'honneur de recevoir une lettre de V. G., par laquelle elle me témoigne n'estre point surprise de la joye qu'a fait voir le pape au sujet du ministère dont M^{sr} le cardinal de Polignac est chargé icy ¹, estant une-preuve que ce Saint Père connoît son mérite et ses talens. Suivant les ordres de V. G., je fais ma cour à ce seigneur régulièrement, et V. G. peut bien compter sur son amitié, ainsi que S. E. m'a fait la grâce de me

1. Le cardinal était depuis peu chargé des affaires de France à Rome.

le dire plus d'une fois, et dont elle vient de donner des preuves à l'occasion des bulles de M^{sr} de Langres ¹. Devant que ce seigneur soit parti pour la villégiature de Frescati, où il est actuellement, j'eus l'honneur de lui présenter M. Lestache, cy-devant élève de l'Académie, lequel doit faire dans l'église de Saint-Louis un buste et une inscription de marbre à la mémoire du feu cardinal de la Grange d'Arquien, père de la reine de Pologne. Il parut en ressentir bien du plaisir, prenant toujours beaucoup d'intérêt à ce qui arrive à l'Académie.

9 août 1725.

Les trois élèves, sçavoir Natoire, Lobel et Joras, ont achevé leurs copies, Natoire la plus grande, qui est d'après Pietre da Cortone, représentant le *Rapt des Sabines*; il est le plus capable des trois. De Lobel, qui a fait la copie du *Bacchanale* du Titien, a bien réussi, l'ayant bien peint et assez bien coloré. Joras est le plus foible des trois; cependant il n'a pas mal réussi dans celle qu'il a copié d'après Paul Véronèse ².

Le duc de Parme ayant fait présent d'une urne antique, trouvée dans la vigne Farnèse *in Campo Vacine*, et cette urne ayant été endommagée, S. E. M^{sr} le cardinal de Polignac a jugé à propos de la restaurer, et l'a fait apporter à l'Académie pour que le s^r de Lestache la restaure; à quoi il va travailler incessamment, estant très capable de le faire.

V. LETTRES DE WLEUGHELIS.

6 mai 1724.

J'arrivai dans Rome le deuxième de ce mois, à dix heures du soir: ainsi je ne pus voir M. Poerson, qui estoit desjà retiré. Le lendemain matin, je le vis; il me fit beaucoup d'honestetés, et me dit qu'il estoit ravi que vous m'eussiez choisi plutôt qu'un autre; je l'assurai que je ferois tout ce qui dépendroit de moy pour mériter son amitié. Je le trouvai très changé, ayant beaucoup de peine à marcher et à me parler. J'ai sceu qu'il y a environ quinze jours, lisant dans quelque livre, il y avoit trouvé

1. Pierre de Pardaillan de Gondrin, fils du duc d'Antin.

2. Ces copies furent entreprises sur un ordre formel du duc d'Antin, malgré la résistance de Poerson, qui disoit aux élèves, suivant le rapport de Wleughels: « On ne vient pas ici pour copier; laissez-moi gouverner, et je vous enseignerai bien le moyen de devenir habiles. » Wleughels prétend que le vieil artiste vouloit « se faire auteur d'une nouvelle secte en peinture » (26 septembre 1724).

la recette d'une médecine qui rajeunissoit et qui fortifioit : sans demander conseil à personne, il la fit faire et la prit, dont il pensa mourir. Ce spécifique l'a fort abatu... Nous avons été aujourd'hui ensemble rendre les lettres dont V. G. a bien voulu m'honorer.

J'ay été obligé de séjourner deux jours à Turin; pendant ce tems, j'ay été à la Vennerie, où le roy de Sardaigne fait bâtir. J'eus l'honneur de luy faire la révérence, et il voulut s'entretenir avec moy pendant près d'une heure. Après m'avoir demandé l'état de la santé de S. M. et parlé de la France en général, il me parla beaucoup de peinture et me pria (ce sont les propres termes dont il voulut se servir) d'avoir soin d'un peintre qu'il avoit envoyé à Rome, de luy en faire sçavoir mon sentiment, et de contribuer autant que je le pourray à son avancement... J'ay trouvé à l'Académie six pensionnaires, qui paroissent avoir envie d'étudier; mais comme tout Rome est en fête [pour l'exaltation du pape], je n'ai pu encore connoître s'ils répondent à l'idée que j'en ay ¹.

4 avril 1725.

L'ordinaire dernier, j'aurois bien dit à V. G. ce que je luy vas écrire; car j'avois cherché de quoy nous loger aussitôt que j'eus reçu sa lettre ², et j'avois desja trouvé un très beau palais, placé dans le plus bel endroit de Rome, grand, spacieux, et qui en dehors est très bien décoré. Mais j'ay cru, avant d'en écrire, devoir en parler à M. le cardinal de Polignac, selon les ordres de V. G.; ce que je ne pus faire sur le champ. Je luy en parlai hier, et il me dit qu'il ne croyoit pas qu'on pût mieux trouver, qu'il approuvoit fort ce choix, qu'il connoissoit fort ce palais, et qu'il l'avoit vu bâtir; que même autrefois la France avoit voulu acheter ce terrain avec le palais qui est derrière, qui appartient aux Guigi. Il l'a d'autant plus approuvé que cette maison appartient à M. le marquis Mancini, qui est à Paris, et que peut-être il n'en coûtera point de change pour en payer les loyers... Aussitôt que nous aurons appris que V. G. sera contente, nous y mènerons M. Poerson et nous luy ferons part de notre découverte; peut-être même M. le cardinal le préparera-t-il avant.

4. D'Antin, dans ses premières instructions à Wleughels, lui recommandait particulièrement de lui écrire en toute liberté sur les élèves comme sur le reste, et d'éviter toute discussion avec Poerson.

2. D'Antin le pressait, dans cette lettre, de chercher un local convenable pour l'Académie, en place du palais Farnèse, que le duc de Parme refusait de louer.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)

COLLECTION DE DESSINS ORIGINAUX

AU CHATEAU GRAND-DUCAL DE WEIMAR

A MONSIEUR ÉMILE GALICHON

Directeur de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Bade, juin 1869.



JE sais que vous avez le goût, — c'est-à-dire à la fois l'amour et la connaissance — des dessins qu'ont faits les grands artistes en préparation de leurs œuvres peintes, sculptées ou gravées. Il est donc juste que je vous fasse participer au plaisir extrême que m'a causé la vue d'une riche et célèbre collection de ces dessins originaux. Ce sera vous donner, avec le regret de ne pas les connaître encore, le ferme désir de les connaître à votre tour.

Cette collection n'est pas à Weimar depuis une date bien ancienne. Elle avait été formée par le roi de Hollande Guillaume II, ce *curieux* habile et fervent, dont le cabinet particulier, lorsqu'il fut vendu aux enchères après sa mort, suffit pour enrichir tous les musées et tous les grands cabinets de l'Europe. La fille du roi Guillaume II, grande-duchesse actuelle de Saxe-Weimar, a recueilli avec un soin pieux, et au prix de grands sacrifices, toute cette intéressante portion de l'héritage paternel. Voilà comment ces dessins, venus pour la plupart d'Italie et quelques-uns des Flandres, pris à Milan, à Florence, à Rome, à Venise, à Anvers, sont réunis dans la petite capitale qu'ont déjà rendue célèbre par leur séjour quelques hommes illustres, comme Goëthe, Schiller, Wieland, dont les statues en bronze font les dignes ornements, non de ses places, le mot serait bien ambitieux, mais de ses carrefours.

Si vous me demandiez à quelle partie de cette rare et précieuse collection je donne la préférence, je n'hésiterais point à vous nommer les cartons du grand Léonard de Vinci. Il est bien inutile de vous rappeler, cher monsieur, que la grande fresque de la *Cène* (*il Cenacolo*), qui fut faite pour orner le réfectoire du couvent de *Santa Maria delle Grazie* à Milan, et qui est demeurée l'un des chefs-d'œuvre de la peinture, a disparu peu à peu sous les injures du temps et des hommes, et que bientôt elle

achèvera de se perdre dans une obscurité croissante, comme le jour se perd dans la nuit. Or, ces cartons sont des préparations pour la fresque effacée. Deux grands cadres, divisés chacun en quatre compartiments, renferment dix à douze têtes d'étude, celles du jeune saint Jean, de Judas, les principales à peu près, sauf pourtant celle de Jésus, qui manque par malheur à cette réunion dont elle formerait le centre et le lien. Ces têtes sont plus que dessinées ; elles sont peintes à la détrempe sur le carton, exactement comme les fameux dessins coloriés de Raphaël qu'on appelait *cartons d'Hampton-Court*, avant qu'on les eût tout récemment ramenés à Londres. L'indication des gestes de mains et de bras qui doivent unir les personnages dans l'action commune est faite en simple grisaille, et se continue, sous cette forme, de l'un à l'autre des compartiments ; de sorte que les têtes cessent d'être isolées, et que l'on pressent leur place dans la série de la composition circulaire. Depuis la disparition à peu près complète de la fresque du réfectoire de Santa Maria delle Grazie ; depuis qu'on ne peut plus connaître cette œuvre capitale que par des copies bien insuffisantes, ou par des gravures, comme celle de Raphaël Morgen, qui, malgré leur mérite, ne peuvent en reproduire que le trait réduit, ces cartons, coloriés et de grandeur naturelle, sont maintenant l'unique original de Léonard. C'est dire en un mot quel est leur mérite incomparable, et leur valeur sans prix.

Vous trouvez encore à Weimar d'autres œuvres de Vinci, telles que l'esquisse de *l'Enfant au mouton*, et diverses têtes d'étude, en petites proportions, soit figures sérieuses, soit caricatures, auxquelles semble s'être amusé souvent l'illustre Florentin. Mais, après lui, la part la plus importante de la collection appartient à Raphaël. Aux cartons pour la *Cène*, le *divin jeune homme* peut opposer des études toutes semblables, d'autres préparations, de même taille et également colorières, pour les cartons d'Hampton-Court, qui furent eux-mêmes des modèles pour les douze tapisseries exécutées aux fabriques d'Arras (d'où leur nom d'*Arrazzzi*), sur la commande de Léon X. Ces têtes d'étude appartiennent spécialement à l'un des cartons les plus justement célèbres, celui qu'on nomme la *Prédication de saint Paul à Athènes*. Et ce ne sont pas les seules œuvres de Raphaël. A Weimar se trouve aussi la première pensée du *Père éternel*, qui, dans la fresque de la *Création*, aux *Loges* du Vatican, semble attacher au firmament, d'un main le soleil, de l'autre la lune. Là se trouvent encore la première pensée de la *Vierge au Poisson*, honneur de *Museo de Rey* de Madrid, et un groupe de deux hommes, nus et debout, dessinés à la sanguine, qui rappelle ce groupe admirable donné par Raphaël à son ami Albert Dürer, et qui, avec la mention de ce don fraternel, ajoutée sur la marge par la main du peintre de Nuremberg, a été recueilli dans la richissime collection de l'archiduc Albert, à Vienne.

Corrége aussi a plusieurs têtes d'étude, exactement dans la même forme et le même style que celles de Léonard et de Raphaël. Ce sont évidemment des préparations pour son immense fresque de *l'Assomption*, qui remplit toute la coupole du *Duomo* de Parme, et dont les marguilliers du temps remerciaient en ces termes le grand artiste dédaigné : « Vous nous avez servi un plat de grenouilles. » Léonard a sans doute trouvé, pour ses cartons, cette forme et ce style, inconnus avant lui. Ses successeurs n'ont eu qu'à l'imiter.

Quant à Michel-Ange, sa part se compose également de diverses préparations, soit pour les austères et terribles *Sibylles* du Vatican, soit pour divers groupes de damnés ou d'élus, dans le prodigieux *Jugement dernier*. On trouve encore à Weimar un dessin — peut-être le premier essai — du sujet allégorique nommé *le Songe de*

Michel-Ange, dont le grand carton, colorié probablement par Daniel de Volterre, est aujourd'hui dans la *National Gallery* de Londres.

Après ces noms, pris parmi les douze grands dieux de la peinture, viennent ceux de quelques demi-dieux : Fra Bartolommeo (*il Frate*), dont la part est plus considérable que partout ailleurs, Andrea del Sarto, Jules Romain, Parmigianino, Ribera, Paul Véronèse enfin. Vous verrez à Weimar le premier tracé de cette immense et brillante composition décorative que nous appelons les *Noces de Cana*, celle que M. Denon eut l'heureuse chance de conserver au musée du Louvre, en faisant accepter en échange pour Venise, par les naïfs négociateurs de l'Autriche, le *Repas chez le Pharisien* de Charles Lebrun.

Les écoles du Nord sont beaucoup moins riches, parmi les dessins de Weimar, que celles du Midi. Il n'y faut guère chercher que Rubens et van Dyck. L'illustre disciple a seulement plusieurs portraits préparés, soit au simple crayon, soit en grisaille. L'illustre maître des portraits aussi, entre autres celui de je ne sais quel commandant militaire à cheval. Mais il a, de plus, quelques véritables compositions. D'abord deux vastes pendants qui représentent, l'un la *Tête de saint Jean apportée à Salomé*; l'autre, *Salomé présentant la tête de saint Jean à Hérode et à Hérodiade* pendant un festin. Je n'ai point à décrire ces dessins fort compliqués, de l'effet le plus grandiose; et, bien que je ne puisse indiquer, malgré les souvenirs qui me restent de tous les musées et de toutes les galeries de l'Europe, où sont les tableaux dont ils doivent être l'esquisse ou la réduction, il me semble impossible que Rubens ne les ait pas portés sur la toile. Je ferai seulement une observation : par l'extrême précision des contours, par l'extrême fini des moindres détails, enfin par les rehauts de couleur blanche ou rouge qui les parachèvent, de tels dessins ressemblent moins aux préparations d'un tableau, où l'artiste semble saisir et fixer le premier jet de sa pensée, qu'aux préparations d'une gravure, où s'indique et se précise avec patience et sûreté le futur travail du burin. Plus parfaits, ces dessins sont moins précieux. Je puis faire la même réserve, et hasarder la même opinion, à propos d'un autre magnifique dessin au crayon rouge qui traduit, en la réduisant de forme et non de style, la plus belle, à mon avis, des œuvres de Rubens que possède l'Angleterre, celle qu'on peut nommer l'une des gloires de la célèbre galerie des marquis de Westminster à Grosvenor-House. C'est la composition ultra-mythologique où Vénus, trompée par la Colombie, et surprenant *Ixion avec la Nue* qu'elle croit être Junon, va dénoncer au maître des dieux la faute apparente de son acariâtre rivale, pour prendre sa revanche du filet de Vulcain.

Weimar est dès longtemps une petite Athènes par les lettres; elle a le noble orgueil de mériter encore ce beau nom par les arts. Le grand duc actuel vient de faire élever sur un heureux emplacement, à l'abri de la poussière, de la fumée et des craintes d'incendie, un édifice de bel aspect, très-bien construit, très-bien distribué, où ne manqueront ni l'espace, ni la lumière, ni le silence, pour y former un musée. Mais l'enveloppe seule est faite; l'abri seul est préparé. Dans ces galeries que le vide rend sonores, dans ces cabinets dont les rayons du jour inondent les blanches parois, rien encore n'est exposé. Le visiteur, admis à parcourir ces salles expectantes, ne trouve rien de plus que la série des fresques dont M. Preller, traduisant l'Odysée avec le pinceau, a orné la galerie d'entrée. Ces fresques, assurément, valent bien une visite. Elles ne sont pas seulement savantes et ingénieuses, comme toutes les œuvres de l'Allemagne; mais pittoresques aussi, et remarquables à la fois par les figures qui prennent part aux aventures d'Ulysse, par les paysages qui les encadrent, enfin par un

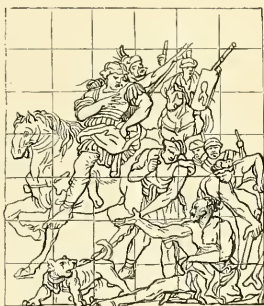
ton général très-contenu, très-modeste, sans aucune des nuances criardes et tapageuses qui déparent les fresques de la Glyptothèque à Munich, par un ton bien fait pour s'accommoder aux exigences de l'architecture et lui prêter un secours fraternel.

Mais ces fresques ne peuvent être qu'une introduction au musée; elles ne seront pas le musée lui-même. Et quand on pense que Weimar est entouré par Dresde, Munich, Cassel, on se demande : avec quoi luttera-t-elle contre un si redoutable voisinage? Où sont les tableaux qu'elle possède? Où sont ceux qu'elle puisse acheter? Où sont même ceux qui soient à vendre? Ni le zèle incessant, ni les ressources d'une immense richesse, ne suffisent plus — la *National Gallery* de Londres en sait quelque chose — pour rassembler des chefs-d'œuvre dignes d'un musée, car on n'en fait plus guère, et ceux qu'ont laissés les vieux maîtres sont dès longtemps recueillis dans des collections de *mainmorte* d'où ne pourraient les faire sortir que la force violente et la conquête brutale.

Ne pouvant plus retrouver les chances heureuses d'un Auguste III à Dresde ou d'un Maximilien I^{er} à Munich, le grand-duc de Saxe-Weimar se contentera-t-il de tableaux modernes? Ce ne serait pas fonder un musée, mais seulement une exposition permanente. Comment faire? Comment imiter ses heureux devanciers des capitales voisines? Cela paraît difficile, impossible même; et pourtant rien n'est plus aisé. Sans *patience et longueur de temps*, sans courses et recherches, sans erreurs ou supercheries, même sans nulle dépense, il peut sur le champ meubler son musée de façon à lutter avec ses riches voisins, à leur disputer les visiteurs de tous pays qui se pressent dans leurs pinacothèques, à rendre fameuse d'une nouvelle manière sa petite capitale, à lui donner un lustre particulier, une renommée spéciale : il n'a qu'à exposer dans les salles de la *Gemälde-Sammlung*, sous des vitrines qui les protègent sans les cacher, les admirables dessins de maître dont je viens, cher Monsieur, de vous donner un inventaire abrégé. Je suis sûr que, vous empressant de les aller voir, comprendre et adorer, vous seriez l'un des premiers à me permettre de dire fièrement : ma prédiction s'est accomplie.

Agréez. etc.

LOUIS VIARDOT.



P. PV jetⁿ 1670-211

CORRESPONDANCE DE LONDRES

25 juin 1869.



AINSI que je vous l'avais annoncé, M. Grégory a, dans la séance des Communes du 4, développé sa motion pour l'ouverture des galeries publiques le dimanche. Des pétitions, signées par près de quarante-sept mille ouvriers de la métropole, appuyaient cette proposition. L'orateur s'est longuement étendu sur l'interprétation qui devait être donnée au quatrième commandement, mis en avant par l'opposition qui lui était faite par les sectes religieuses; il a fait valoir certains précédents, qui n'ont produit que de bons résultats, tels que l'ouverture de la Galerie nationale de Dublin, celle de la résidence royale d'Hampton-Court et des jardins royaux de Kew. Il a soutenu que si l'ouverture des cabarets était tolérée, ce qui constituait un acte de commerce, à bien plus forte raison les galeries, dont l'entrée avait toujours été gratuite, devaient s'ouvrir aux populations qui n'avaient pas toujours les moyens suffisants pour aller dans les environs chercher leurs distractions du dimanche; que si l'on devait observer le saint jour dans toute sa rigidité, il fallait alors empêcher la circulation rétribuée des voitures, chemins de fer ou bateaux à vapeur; enfin que la dépense supplémentaire serait si minime, qu'elle ne saurait un instant être prise en considération en présence des résultats incontestables que donneraient l'adoption de sa proposition pour l'instruction des basses classes.

M. Grégory a été combattu par l'alderman Mac'Arthur, MM. Chambers et Allen, qui ne lui ont opposé que les arguments inspirés par l'esprit le plus étroit, les vues les plus mesquines et que l'on peut résumer ainsi : le dimanche est un jour où l'on ne doit ni manger, ni boire, ni rire, ni pleurer; ni penser, ni se distraire; mais seulement prier, chanter des psaumes; et que les moments qui ne sont pas, dans les vingt-quatre heures, consacrés à ces saintes distractions, doivent être employés à rester dans une béate oisiveté de corps et d'esprit. On ne s'est pas fait faute non plus de vous citer, vous autres Français, comme des violateurs du sabbat; sans songer que chez les Juifs ce jour était jadis celui des réjouissances, celui où l'on revêtait ses plus beaux habits et où l'on festoyait ses amis. A mesure que l'esprit humain progresse, il semble que la manière d'interpréter l'esprit des religions devient sans cesse plus étroite. Enfin, le Parlement a si peu compris l'importance de cette question, que les opposants, voyant les bancs à peu près vides (sur près de six cents membres, il n'y en avait pas cinquante), ont fait remarquer que la chambre n'étant pas en nombre, l'affaire devait être *dropped*. S'il s'était agi d'une question qui intéressât, non-seulement le public, mais aussi l'un des partis, chacun se fût trouvé à son poste; mais l'intérêt des

classes ouvrières, fi donc! il n'y a pas là de quoi retenir messieurs des Communes sur leurs bancs, ils préfèrent aller finir la séance à Rotten-Row.

Les généreuses intentions de M. Félix Slade viennent enfin de recevoir un commencement d'exécution. Le vice-chancelier de l'Université de Cambridge a fait savoir publiquement que les exécuteurs testamentaires avaient fait don à l'Université de 12,000 livres sterling de consolidés 3 pour cent, dans le but de fonder une chaire de beaux-arts, aux conditions suivantes :

Le titulaire sera élu par un conseil composé de quatre membres résidant à Cambridge et de trois membres non-résidants. Ceux de Cambridge seront le vice-chancelier alors en fonction, et trois personnes inscrites au rôle électoral universitaire, qui seront désignées quand besoin sera par le Sénat. Ils demeureront en fonction tant que leurs noms seront sur le rôle, à moins qu'ils ne soient démissionnaires ou devenus impropres à les remplir. Les non-résidants seront le président de l'Académie royale alors en fonction, le président de l'University College de Londres, aux mêmes conditions, et M. A. W. Franks, nommé à vie par les exécuteurs. Lesdits exécuteurs, leurs survivants ou le survivant, pourront, à la mort ou sur la démission de M. Franks, désigner par acte un emploi (office) en dehors de l'Université, dont le titulaire alors en fonction remplacerait M. Franks au conseil. A défaut de pareille précaution, le Sénat y pourvoirait. Le vice-chancelier fera connaître publiquement les jours d'élections. Le professeur sera élu pour trois ans, à dater du jour où son traitement sera payable, et à l'expiration de son temps il pourra être réélu. La chaire est dotée desdites 12,000 livres, transférées par les exécuteurs aux chancelier, maîtres et écoliers de l'Université, sous la désignation « *Slade professorship fund* » ; le titulaire recevra le montant des dividendes et revenus provenant dudit *fund*, sauf déduction des dépenses résultant de sa gérance. Cela donnera environ 400 livres par an. Le professeur ne sera pas tenu de résider à Cambridge, à moins que le traitement ne devienne supérieur à 500 livres. Il devra faire annuellement douze *lectures* sur l'histoire, la théorie et la pratique des beaux-arts, *or of some section or sections of them*. Les lectures auront lieu pendant toute la durée des cours (in full term) et seront accessibles à tous les membres de l'Université. Le professeur aura la faculté de faire des lectures supplémentaires, pour lesquelles il pourra établir un droit d'entrée soumis à l'approbation du Sénat.

Telles sont les dispositions arrêtées à Cambridge; Oxford et Londres n'ont pas, que nous sachions, pris encore de décision; il est peu probable qu'il y ait de notables différences, et partout, dans le monde universitaire et artiste, les dispositions de Cambridge ont été hautement approuvées. Quant au professeur, on ne sait rien encore.

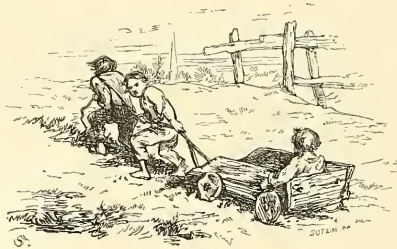
Je ne quitterai pas les universités sans vous annoncer un nouveau travail de M. F. C. Robinson. Oxford, vous le savez, possède une merveilleuse collection de dessins des grands maîtres, ils sont peu connus et n'ont jamais été décrits; ceux qui proviennent du major Douce ne peuvent même être vus qu'en présence de deux *fellows*, ce qui n'est pas toujours facile. Raphaël et Michel Ange sont là en quantité, c'est le mot, et beaucoup de ces dessins rappellent des compositions perdues ou qui même n'ont jamais été exécutées, d'autres sont d'importantes variantes de celles qui sont éparses dans les musées. Il y avait donc là un travail du plus haut intérêt à faire; M. Robinson en avait été chargé et vient de le terminer; le Conseil de l'Université s'occupe en ce moment de le faire imprimer. Plusieurs fois déjà je vous ai entretenu des publications de la Société Arundel, qui, tous les ans, fait reproduire quelques-unes des grandes pages des maîtres, menacées par le temps ou la main perfide des restaura-

teurs, ainsi que des notices intéressantes, éditées par quelques-uns de ses membres. Aujourd'hui, c'est en quelque sorte une histoire des travaux de la Société¹, illustrée de photographies superbes, d'après les planches publiées et augmentées de notices sur les auteurs dont les œuvres ont été reproduites. L'auteur de ce travail est M. Maynard, le secrétaire de la Société, qui s'est acquis ici, parmi les amateurs et artistes, les sympathies les plus vives. Cette année la Société a donné huit planches d'après les panneaux peints par les van Eyck dans l'église de Saint-Bavon, et en 1870 la reproduction de ce chef-d'œuvre sera complétée. L'*Ordination de saint Laurent*, d'après Fra Angelico, l'*Adoration des Rois* du Pérugin, qui se trouve dans l'église Santa Maria de Bianchi, le *San Filippo Benizzi guérissant des enfants*, d'André del Sarte, dans le cloître de l'Annunziata, et la *Madone* de Fra Bartolomeo du couvent de Saint-Marc, forment la série des reproductions faites cette année.

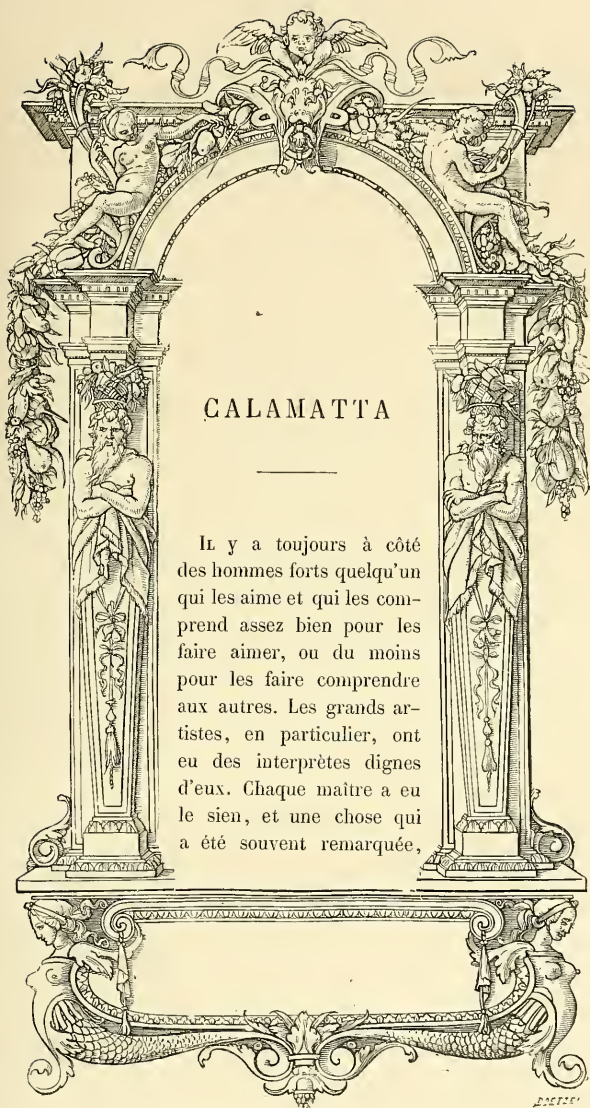
Les refusés à l'Académie royale, ou du moins un certain nombre, ont ouvert un salon supplémentaire choisi (select) dans Bond street. Si l'exposition est *select*, il y a donc eu encore un choix, et ceux qui se posent en victimes en ont fait aussi sans doute! Que ces dernières se consolent; à part cinq ou six exceptions peut-être, les œuvres exposées sont tellement mauvaises, tellement grotesques, que le public ne peut qu'endosser le jugement des académiciens et leur savoir gré de ne pas nous avoir imposé la vue de pareilles œuvres.

W.

1. Descriptive notice of the drawings and publications of the Arundel Society, by F. W. Maynard. London, Nichols Andson, 1869.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.



CALAMATTA

Il y a toujours à côté des hommes forts quelqu'un qui les aime et qui les comprend assez bien pour les faire aimer, ou du moins pour les faire comprendre aux autres. Les grands artistes, en particulier, ont eu des interprètes dignes d'eux. Chaque maître a eu le sien, et une chose qui a été souvent remarquée,

c'est que les véritables graveurs d'un grand peintre ont été presque toujours ses contemporains et ont pu recevoir ainsi directement les inspirations de celui dont ils devaient répandre les ouvrages et populariser la gloire.

A côté de Raphaël, dans son atelier et sous ses yeux, Marc-Antoine a gravé des planches dont le trait avait été retouché par Raphaël lui-même. Titien a exercé le burin de Corneille Cort qu'il avait logé chez lui et qu'il dirigeait dans son travail. Martin Rota publia son estampe du *Jugement dernier* très-peu de temps après la mort de Michel-Ange. Véronèse et Tintoret ont été gravés de leur vivant par Augustin Carrache. Rubens a eu auprès de lui les deux Bolswert et Lucas Vorsterman; Van Dyck a eu Pontius... Seuls, Albert Dürer et Rembrandt n'ont eu besoin de personne pour dessiner sur le cuivre les conceptions de leur génie. Eux-mêmes furent les graveurs de leurs sublimes pensées. Mais c'est en France, surtout, que l'histoire des graveurs illustres est écrite en marge, à chaque page de l'histoire des meilleurs peintres. Poussin a été supérieurement traduit par le burin de Claudine, fille de son ami Stella. Lebrun a pu donner son approbation aux admirables estampes d'Edelinck et de Gérard Audran. Lesueur a été pieusement rendu par François Chauveau. Philippe de Champagne a été imité à merveille par l'inimitable Morin, qui était son élève. Il y a eu ensuite des Laurent Cars, des Dupuis et des Surugue pour les Fêtes galantes de Watteau, des Cochin et des Balechou pour les Marines de Joseph Vernet. De nos jours, les peintures de Louis David ont été reproduites sous sa direction par Alexandre Morel et Massard; celles de Gros par Forster, et celles de Paul Delaroche par Henriquel Dupont et Martinet. Enfin, Calamatta gravant le *Vœu de Louis XIII* a été pour Ingres le plus fidèle des interprètes, le plus parfait des graveurs.

Oui, Ingres et Calamatta étaient faits l'un pour l'autre. Né à Civita-Vecchia en 1802, Calamatta était de vingt-deux ans plus jeune que Ingres; mais il avait été élevé à Rome dans le temps que ce maître y travaillait; il avait respiré le même air que lui; il avait été nourri de la même substance, les œuvres des grands maîtres italiens; il y avait entre eux une harmonie préétablie. Luigi Calamatta est un de ces artistes qui n'ont point de biographie, parce que leur vie est tout entière dans leurs ouvrages; c'est là qu'ils ont laissé le meilleur de leurs pensées, le plus pur de leur âme. Issu du peuple, comme la plupart des artistes supérieurs, il dut de bonne heure travailler pour vivre. Il avait reçu avec son compatriote, Mercuri, autre fameux graveur, l'éducation gratuite que l'on donne à Rome à l'école Saint-Michel, entretenue par le gouverne-

ment pontifical. Il y eut pour maîtres Giangiaco­mo, Ricciani et Marchetti. Nous ne savons rien de sa première jeunesse, si ce n'est qu'il fut connu d'Ingres lorsqu'il avait à peine seize ou dix-sept ans, et que le peintre ayant quitté Rome en 1820, pour aller s'établir à Florence, Calamatta l'y rejoignit bientôt et demeura quelque temps dans cette ville. Mais lorsque Ingres vint à Paris en 1824, pour y exposer le *Vau de Louis XIII*, Calamatta l'y avait précédé, à telles enseignes que ce fut chez lui, au passage Sainte-Marie, rue du Bac, que Ingres descendit. Ingres était pauvre : Calamatta lui prêta quelque argent et lui procura un petit appartement dans une maison voisine.

Peu de temps après son arrivée à Paris, Calamatta s'était fait connaître par une planche qui avait produit une vive sensation dans les partis hostiles aux Bourbons restaurés, le *Masque de Napoléon*. Ce masque avait été rapporté de Sainte-Hélène, en 1821, par le docteur Autommarchi, médecin corse, qui avait assisté Napoléon à ses derniers moments. Graver le masque de Napoléon était alors un acte d'opposition aux Bourbons, et l'estampe de Calamatta eut presque l'importance d'une œuvre politique; elle eut un grand succès et on la vit bientôt encadrée chez tous les anciens officiers de l'empire, et aussi chez les libéraux de la Restauration, qui, par un étrange malentendu, faisaient alors cause commune avec le bonapartisme. La gravure est d'ailleurs fort belle. Calamatta avait arrangé avec un excellent goût le plâtre qu'il voulait dessiner. Il l'avait disposé sur une table et l'avait ceint d'une couronne de lauriers. Un large ruban forme une sorte de cravate autour du col, dont les bords éraillés par le moulage sont ainsi heureusement dissimulés. L'épée et la croix d'honneur occupent le devant du dessin, et ces reliques d'une grandeur évanouie accompagnent d'une manière touchante et parlante l'image de Napoléon endormi du sommeil de la mort.

La gravure de Calamatta est parfaite d'exécution, le masque vu de face et doucement éclairé se détache sur un fond demi-obscur. Le ton ferme des lauriers fait ressortir la pâleur des traits. La taille est conduite avec sobriété, sans aucun luxe d'outil, si ce n'est pour les objets purement matériels, l'épée à poignée de nacre, la moire du ruban, l'émail de la croix d'honneur, dont le graveur s'est appliqué à exprimer les substances par des travaux brillants et choisis. Mais l'attention se porte et se concentre sur le masque, qui, moulé au moment où Napoléon venait d'expirer, semble conserver encore la trace des dernières palpitations de la vie. Ce furent les débuts de Calamatta, et tout y annonçait un maître dans l'art du graveur : le sentiment du dessin, la mo-

dération et la dignité de l'effet, et la marche du burin, qui était austère dans l'expression des chairs et n'offrait de travaux séduisants que dans les accessoires d'un intérêt purement optique. Je dis l'expression des chairs, parce que le graveur s'était bien gardé de donner à son masque l'aspect froid du plâtre et qu'il avait supposé le spectateur en présence du masque lui-même, auprès du lit de parade. Pour donner du précieux à son estampe, l'artiste l'avait entourée d'une bordure gravée à teinte grise, qui formait transition entre le noir du fond et le blanc du papier, en même temps qu'elle faisait briller tous les clairs de l'estampe. Cet encadrement léger, d'un goût pur, est orné d'emblèmes feints en très-doux relief : en haut, l'étoile ; sur le côté, le lion et le taureau ; en bas, l'aigle ; et aux quatre angles, le serpent roulé sur lui-même, symbole d'immortalité.

Dans le volume que nous avons consacré à la vie et aux ouvrages d'Ingres, nous avons raconté comment fut accueilli, au Salon de 1824, le *Vœu de Louis XIII*. Ce tableau fit un bruit considérable, et, chose singulière, ce furent les romantiques, Eugène Delacroix en tête, qui vantèrent le plus haut cette œuvre, pourtant classique, où ils remarquaient un certain accent passionné, quelque chose de ressenti, de personnel et d'outré, qui leur paraissait trancher sur la froide correction des élèves de David. Plusieurs artistes se présentèrent pour consacrer par la gravure le succès du maître ; mais Ingres, qui avait en peinture des idées italiennes, fut porté à donner la préférence à Calamatta, indépendamment de l'amitié qu'il avait pour lui. Celui-ci fit un dessin du *Vœu de Louis XIII*, qui est une merveille. Les grandes ombres avaient été préparées par un léger dessous de lavis. A cette préparation le crayon était venu donner du gras et du corps en formulant avec la dernière précision et la plus scrupuleuse fidélité les draperies, le fond et l'autel. Le blanc du papier n'était ménagé que dans le modelé des chairs, et la partie lumineuse du tableau paraissait plus lumineuse encore dans le dessin, en s'enlevant sur des ombres qu'une couche de lavis avait tranquillisées et assourdies. Ingres était plus que satisfait du dessin de Calamatta, il en était fier. Lorsqu'il ouvrit son école rue des Marais-Saint-Germain, dans un atelier contigu à celui qu'il avait loué pour lui-même — et qui est occupé en ce moment par son ancien élève, Paul Chenavard, — il y exposa le dessin du graveur italien, et il le faisait admirer à tous les visiteurs.

Cependant la gravure ne fut pas commencée de longtemps encore. Ingres avait acheté le dessin ; mais il n'était pas en mesure de comman-

diter la planche. Il fallait trouver un éditeur qui avançât des fonds. L'ouvrage, commencé peut-être dès 1825 ou 1826, demeura sur le chantier. Calamatta s'employa, comme il put, à graver quelques morceaux qui avaient été remarqués au Salon et qui promettaient sans doute aux marchands une vente plus facile. C'est ainsi qu'il fit, en 1827, en collaboration avec Coigny, ou plutôt comme son aide, la gravure d'un tableau exposé par Dedreux-Dorcy : *Bajazet et le Berger*.

Après 1830, Calamatta se trouva en rapport à Paris avec un artiste d'un rare mérite, M. Taurel, qui était le graveur du roi des Pays-Bas, et qui, ayant besoin d'un collaborateur, emmena Calamatta en Hollande avec lui. L'artiste italien passa un ou deux ans à La Haye, et par un singulier effet du climat de la Hollande sur ce tempérament méridional, lui qui était arrivé d'Italie couvert de rhumatismes, il fut entièrement guéri de ses douleurs dans un pays humide qui devait, ce semble, les rendre incurables.

A son retour de Hollande, Calamatta se rennit sérieusement à la planche du *Vœu de Louis XIII*. Un ami, je ne sais lequel, avait consenti à lui prêter cinq mille francs. Ingres, n'ayant pu faire par lui-même aucune avance, avait généreusement cédé pour rien son droit de gravure; il s'estimait heureux de ce que son ouvrage, répandu partout, allait augmenter sa réputation naissante. La gloire lui suffisait. Toutefois, s'il ne prétendait à aucun bénéfice pécuniaire, par un incessant désir d'améliorer sa composition, il était devenu d'une exigence fatigante pour le graveur. Chaque jour il venait lui apporter quelques retouches faites sur des calques. Tantôt c'était une draperie dont il voulait changer ou agrandir les plis; tantôt il prétendait modifier le mouvement de la jambe dans la figure de l'enfant Jésus ou raffiner le contour du bras; tantôt il désirait corriger le pied d'un des petits anges qui, placés à côté de Louis XIII, tiennent la tablette de l'inscription votive. Ces calques multipliés, ces continuels repentirs, apportés par Ingres, Calamatta les recevait avec impatience, non-seulement parce que tout amendement lui paraissait inutile dans un tableau qu'il trouvait excellent de tout point, mais aussi parce qu'il est extrêmement difficile, désagréable et coûteux, d'exécuter des corrections sur une planche de cuivre pour peu que le travail en soit avancé. La seule ressource du graveur, en pareil cas, est de gratter la partie qui doit être soumise aux retouches, et comme cette partie ne peut être grattée complètement sans former un léger creux, il est nécessaire de rétablir le niveau du cuivre en le remettant sous l'enclume du planeur, qui le frappera par derrière à coups de

marteau jusqu'à ce qu'il ait fait disparaître entièrement la dépression causée par le grattage. On conçoit qu'une opération de ce genre ne peut être strictement limitée aux parties que le peintre a remaniées, et que les parties environnantes doivent se ressentir des coups de marteau par lesquels on a replané le métal. Ces difficultés matérielles expliquées à Ingres ne l'avaient pas converti. Enfin, Calamatta, après deux ou trois concessions qui lui avaient été arrachées par des cajoleries ou des emportements, s'était refusé à toute amélioration d'architecture et avait déclaré net qu'il abandonnerait sa planche plutôt que de la recommencer ainsi partiellement, toutes les fois qu'il prendrait fantaisie à Ingres de perfectionner sa composition. Cette déclaration formelle n'empêchait pas le peintre d'apporter encore de temps à autre un nouveau calque, ou, comme l'on dit dans les ateliers, une nouvelle *retombe*, qui restait entre les mains du graveur, sans trouver place sur la gravure.

Après sept ans de travail, l'estampe du *Vœu de Louis XIII* fut terminée : elle parut en 1837. Ingres était alors en Italie, ayant été nommé directeur de l'Académie de Rome en 1835. Ce fut au moment où la planche s'imprimait, qu'un ami de Calamatta, un Corse, qui était un peu de mes parents, M. Silvestre Poggioli, me fit faire sa connaissance. Quelque temps après, cédant à mes instances, Calamatta voulut bien me recevoir chez lui comme élève. — « Savez-vous dessiner ? » ce fut la première question que m'adressa mon nouveau maître. — Hélas ! je savais, du dessin, ce que j'en avais appris au collège, et rien de plus. On m'avait exercé, suivant l'usage alors universel, à copier les modèles de Lebarbier, qui étaient des gravures à la manière du crayon, et dont il s'agissait d'imiter fidèlement *le grainé, les hachures et les coups de force*. On nous enseignait à finir avant de nous enseigner à construire. Bref, j'étais un pauvre dessinateur. Calamatta me conseilla d'aller chez Paul Delaroché, qui venait d'ouvrir une école rue Mazarine, dans les bâtiments de l'Institut, et de réétudier là le dessin d'après la bosse et ensuite d'après le modèle vivant. Mais comme il fallait bien, avant de savoir dessiner, apprendre à manier la pointe et le burin, le grattoir et le brunissoir, mon maître me mit en présence d'une estampe d'Edelinck. Je devais préparer à la pointe sèche et discipliner mes tailles, semblables à celles du modèle, et les rentrer ensuite au burin jusqu'à ce qu'elles fussent au ton de l'original.

Je ne me sentais pas beaucoup d'attrait pour cet exercice ; mais il était égayé par les conversations vives de l'atelier, que fréquentaient alors des hommes d'un esprit cultivé, des poètes et des artistes italiens, notamment Giannone, Onofri, Bernardi, et, entre autres Français, un M. Legrand

qui avait été, je crois, le premier éditeur des *Costumes* de Bonnard, gravés par Mercuri, et qui était un causeur spirituel, plein de verve et de bonne humeur.

Mercuri, l'ami d'enfance de Calamatta¹, était venu de Rome se loger avec lui et il avait une place, c'est-à-dire une embrasure de fenêtre, dans l'atelier de son camarade. Cet atelier, situé à l'extrémité du passage Tivoli, au-dessous de la voûte, était éclairé par quatre croisées, donnant, d'un côté sur la rue de Londres, de l'autre sur la rue d'Amsterdam, qui n'était pas encore bâtie. Déjà illustre par sa petite gravure si exquise des *Moissonneurs* de Léopold Robert, Mercuri travaillait à la planche de la *Sainte Anélie*, d'après Paul Delaroche. Comme il convenait à mon ignorance et à ma jeunesse, j'occupais la fenêtre la plus rapprochée de la porte. Calamatta avait encore d'autres élèves, dont deux, particulièrement, ont fait leur chemin. C'était Charles Thévenin, fils du peintre auquel avait succédé Ingres dans la direction de l'Académie de Rome; il gravait ses premiers ouvrages, tantôt chez lui, tantôt chez son maître, et il était alors le souffre-douleur de l'atelier; ensuite un jeune artiste allemand, Charles Nordlinger, depuis graveur du roi de Wurtemberg; il était venu de Stuttgart tout exprès pour prendre les conseils de Calamatta, et bien qu'il gardât ordinairement le silence, dans la crainte de mal parler français, il sortait par moment de sa taciturnité pour s'échapper en saillies heureuses.

* On voyait venir chez mon maître l'abbé de Lamennais, dès lors en habit bourgeois, amené d'ordinaire par Charles Didier, le brillant auteur de *Rome souterraine*. M. de Lamennais posait pour un crayon que faisait de lui Calamatta. Je le vois encore, avec sa lévite usée, sa culotte de ratine, le dos vouté, le visage parcheminé et jaune, l'œil étincelant sous un front de génie, semblable aux héros d'Hoffmann, et un peu à Hoffmann lui-même. George Sand venait aussi quelquefois nous rendre visite, et il me semblait que sa présence éclairait tout l'atelier. Elle ne manquait jamais de s'approcher de moi — car elle me savait le frère d'un écrivain déjà renommé — et quand elle passait sa tête sous mon châssis, je tremblais comme la feuille. Il me souvient qu'un jour elle aperçut parmi les papiers qui étaient sur mon pupitre une eau-forte de Rembrandt, une pièce libre, et qu'elle en rit de bon cœur, tandis que je rougissais naïvement jusqu'aux oreilles. La gravure commencée de la *Francesca da*

1. Il vient d'être nommé correspondant de l'Académie des Beaux-Arts, en remplacement de son ami.

Rimini, d'après Ary Scheffer, amenait de temps à autre chez son graveur ce peintre éminent, qui, malgré la dignité de sa tenue et de ses pensées, ne manquait pas de bonhomie. Voyant un jour accroché à la muraille un portrait de Masaccio, dessiné à Florence par Calamatta, d'après une fresque du xv^e siècle, Scheffer nous disait : « On assure que je ressemble à Masaccio; cela veut dire que je suis laid; et j'étais en effet bien laid dans ma jeunesse; mais il me semble que ma tête en vieillissant prend du caractère, et je crois, Dieu me pardonne, que, si je vis longtemps, je finirai par être beau. »

A son tour, Paul Delaroche faisait au passage Tivoli quelques apparitions, mais fort rares; et lorsqu'il entrait avec son air éminemment distingué, mais un peu gourmé, sa bouche discrète, son œil bridé, sa figure de presbytérien, les plaisanteries tombaient à l'instant et l'on se taisait. Lui, du reste, il maniait le jargon de l'atelier avec beaucoup d'aisance, et, quand il voulait, il savait attraper ce ton gaulois de goguenardise familière qui enchante les écoliers.

Ainsi notre vie sédentaire et calme était animée par ces rayons venus du dehors, et pendant que je labourais péniblement mon cuivre, maudissant le solennel burin du sieur Edelinck, mon esprit était alimenté par celui des autres. Le poète Giannone, déjà mourant, nous faisait à voix basse d'admirables commentaires sur Shakspeare. Mercuri lui répliquait avec à-propos et avec grâce, en laissant échapper ces fautes de français qui sont si amusantes dans une bouche italienne. Calamatta écoutait en silence, les yeux fixés sur son dessin de *la Joconde*, qu'il gravait dans ses bons jours, dans ces jours où l'on veut s'appartenir et se recueillir.

Je possédais quelques eaux-fortes de Rembrandt, entre autres une belle épreuve du *Janus Lutma*, et je brûlais de la copier⁴. N'osant avouer ce désir à Calamatta, qui n'aurait pas souffert qu'on négligeât le classique Marc-Antoine et le classique Edelinck pour le romantique Rembrandt, j'allai voir M. Henriquel Dupont et je le fis parler sur les procédés de l'eau-forte. Dans une lettre à Maxime Lalanne, imprimée en tête de son excellent *Traité de la gravure à l'eau-forte*, j'ai dit comment j'avais fait secrètement cette copie prohibée d'avance; j'ai raconté les péripéties de ce petit drame, et comme quoi cette contrefaçon du *Lutma* avait été passablement menée malgré les morsures de l'acide et malgré la brûlure de mes doigts. Calamatta ayant fait un voyage à Montmorency — c'était presque un voyage dans ce temps-là — j'avais profité de son

4. Cette planche de *Lutma* fut publiée par le journal *l'Artiste*.

absence pour mon escapade romantique. Mais, à son retour, je fus trahi par la chambrière, et le maître m'annonça que je n'arriverais jamais à être un graveur. Il ne disait que trop juste.

Cependant, la planche du *Vau de Louis XIII* était revenue de chez l'imprimeur Chardon et les épreuves en étaient fort belles, mais un certain nombre présentaient des taches blanches dans les parties noires, sans doute parce que le papier avait été égratigné en certains endroits qui n'avaient pas été suffisamment ébarbés. Nous fûmes employés à réparer ces défauts avec l'encre de Chine et la pierre d'Italie. La gravure, du reste, fit une grande sensation dans le monde des arts. On reconnut qu'il était impossible de mieux conserver le caractère d'un maître, de mieux exprimer le sentiment d'un peintre. Ingres, disait-on, s'il savait tenir le burin, ne ferait pas mieux; il ne serait pas plus semblable à lui-même.

Nous avons pu en juger, il y a deux ans, lorsque le *Vau de Louis XIII* a été exposé avec tous les ouvrages d'Ingres à l'École des beaux-arts. La franchise de l'effet dans la peinture originale autorisait le graveur à partir d'un ton très-soutenu pour conduire l'œil à la lumière éclatante produite par le blanc pur. Il est remarquable, cependant, que les ombres les plus fermes, les plus résolues, sont obtenues avec deux tailles seulement ou même avec une seule taille. C'est ainsi que le manteau de la Vierge, qu'il fallait tenir un peu foncé pour faire briller la gloire lumineuse qui environne le principal groupe, est attaqué avec une seule taille, à peine croisée dans quelques ombres, mais d'une simplicité, d'une fierté admirables, et qui produit tout le ton voulu, sans étouffer la transparence du papier. Les draperies plus fines, la robe de la Madone et ses manches sont traitées avec des lignes et des points de diverses profondeurs, de manière à figurer une étoffe moelleuse et délicate sans trop s'écarter pourtant de la sobriété que s'était imposée le peintre. Pour ce qui est des chairs, le graveur a usé d'un travail fin et précieux, tel qu'il aurait pu convenir même à une peinture plus savoureuse que celle d'Ingres; il les a exprimées avec des tailles légères, séparées par un chapelet de points, en guise d'entretailles. Il a ainsi évité ce désagréable losange, bouché par un trait, que les graveurs de la décadence italienne ont tant de fois mis en œuvre. En quelques passages, surtout dans les figures secondaires, celles des deux séraphins qui écartent les rideaux de l'autel, Calamatta, au lieu de faire suivre à son burin les sinuosités de la routine, lui trace brusquement une marche directe, accusant l'austérité mâle de l'original. Quelquefois il arrive au charme de certaines demi-teintes, sans autre ressource que celle de la pointe sèche, procédé peu usité en

France, mais familier aux graveurs italiens et heureusement employé par Raphaël Morghen.

Le *Vœu de Louis XIII* valut à Calamatta la croix d'honneur; mais quand il la reçut des mains de M. de Cailleux, je crois, il refusa de prêter un serment qu'on lui demandait. Patriote en Italie, et lié en France avec tous les hommes éminents du parti républicain, il lui répugnait de prêter serment à un roi. Il s'en expliqua nettement et il se prévalut de sa qualité d'étranger non naturalisé. Cette qualité fut ce qui l'empêcha d'entrer à l'Institut, où sa place eût été marquée. Il ne put être nommé que correspondant de l'Académie des beaux-arts.

Calamatta menait de front plusieurs ouvrages à la fois, et il se trouvait bien de cette habitude. Il évitait ainsi ou du moins il corrigeait, par des diversions continuelles, ce que le travail du graveur a de fastidieux. Dans le temps qu'il travaillait à la planche de la *Francesca da Rimini*, il entamait le portrait de M. Guizot d'après Paul Delaroche, et, bientôt après, celui de M. Molé d'après Ingres. Pour traduire les fonds cendrés d'Ary Scheffer, il se garda bien d'employer des points, parce que les points donnent du gras et du brillant au travail : il se servit de ces tailles qu'il traçait à la pointe sèche du premier coup, avec une sûreté si merveilleuse et tant de souplesse, et il se contenta de les rentrer plus doucement dans les carnations claires de la jeune femme que dans les chairs brunies de Paolo. Mais ce qu'il rendit avec chaleur et même avec un sentiment romantique, ce fut le fond du tableau, ce fond obscur, où l'on aperçoit, au sein d'une confusion poétique et orageuse, la multitude des ombres inconsolées de l'enfer, « trainant leurs plaintes. »

Le portrait de M. Guizot par Delaroche est un beau portrait, malgré des différences d'exécution qui sont difficiles à comprendre dans un même ouvrage. La tête est peinte sèchement comme un Holbein. Le reste est nourri comme un Van Dyck. Doué d'une personnalité forte, Paul Delaroche était né pour comprendre celle des autres. Il a vu M. Guizot là où il fallait le voir, à la tribune. Cette belle tête, bilieuse et pâle, exprimant la passion contenue et un immense orgueil, il l'a détachée sur un fond clair et froid, un fond de marbre. Fermé dans son habit noir, boutonné et cravaté jusqu'au menton, le protestant politique, si bien peint par un autre artiste, l'auteur de *l'Histoire de dix ans*, est représenté debout un peu plus qu'à mi-corps; accoudé sur la tribune, tranquille et hautain, il semble attendre, pour parler, que l'assemblée ait fait complètement silence.

Calamatta eut quelque peine à enlever une tête claire sur un fond clair, car cela est plus facile avec des couleurs qu'avec des valeurs; mais

il répéta l'expression de l'original par des travaux d'un choix parfait. Sa pointe, avec une rare intelligence, suivait les plans de ce visage sec, de ces lèvres découpées, de ce nez ferme et tendineux : aussi la tête dans la gravure est-elle un chef-d'œuvre. Quant à l'habit noir qui devait occuper la moitié de l'estampe, Calamatta voulut cette fois varier ses travaux par une innovation dans la conduite des tailles. Il les rangea deux à deux en les séparant par une entretaille ; et il croisa les premiers par des secondes, rangées également deux à deux et séparées de même. Cela formait un travail riche, étoffé, mais de nature à attirer l'attention par sa singularité même. Il fallut l'amortir, l'estomper, pour ainsi dire, et rendre aussi peu voyant que possible un système de tailles trop curieux pour être mis en œuvre sur une grande échelle.

Calamatta fut, ce me semble, mieux inspiré quand il grava le portrait de M. Molé d'après Ingres. Ici le travail est exquis de tout point. La gravure demeure transparente dans le fond, qui est cependant assez soutenu et suffisamment serré pour faire bien ressortir la tête polie et distinguée du personnage, son masque fort et fin, ses beaux yeux doux, un regard vague, ses mains osseuses, sillonnées de plis profonds et qu'on dirait dessinées par Michel-Ange. Le modèle est posé debout dans son cabinet et il est vu presque de face. Vêtu d'une simple redingote, boutonnée haut, adossé à un meuble, il s'appuie légèrement sur le dossier d'un fauteuil en damas de soie, fond clair, et il laisse tomber sa main gauche de tout son poids, tandis que de la main droite, ramenée sur sa poitrine, il tient son lorgnon avec l'aisance et la bonne façon d'un gentilhomme. Les chairs, les cheveux, les habits, le fauteuil, tout cela est gravé à ravir, et l'estampe est poussée à sa perfection. Les tailles, qui forment les plis multipliés de la redingote et accusent la finesse du drap, sont de ces choses trouvées comme de fortune et qui font la joie des gens du métier.

Au surplus, le portrait de M. Molé est, je crois, le meilleur des portraits d'Ingres — des portraits d'homme, bien entendu — celui où il a mis le plus du sien, ayant affaire à un modèle qui n'avait pas, à beaucoup près, la physionomie profondément, prodigieusement caractérisée de M. Bertin l'aîné. J'ajoute que la couleur d'Ingres est plus franche, plus aimable, en dépit de son austérité, dans le portrait de M. Molé que dans celui de M. Bertin, où elle est sourde et bise. La gravure de ces portraits, du reste, avait à certain moment une importance politique. M. Guizot, M. Molé, en avaient retenu un grand nombre d'épreuves ; ils les envoyaient, magnifiquement encadrées, à leurs amis de la Chambre et à ces collègues à demi gagnés ou faciles qu'ils pouvaient,

par une politesse venue à propos, achever de séduire ou de ramener.

J'insiste sur le portrait de M. Molé parce qu'il est exempt du seul défaut que l'on puisse relever dans certaines planches de Calamatta, qui sont les dernières de son œuvre, un peu de pesanteur. Ce défaut provenait chez lui, je crois, de ce qu'il avait passé une partie de sa vie à graver *la Joconde* de Léonard. Pour traduire une peinture aussi effumée, une peinture dont toutes les couleurs sont fondues et perdues, et dont toutes les lumières sont amorties, comme si elles étaient vues à travers une gaze, Calamatta s'était imposé un travail immense, qui consistait à conduire le modelé depuis les plus fortes ombres jusqu'à la plus haute lumière, sans que l'œil pût rencontrer quelque part le blanc pur du papier. Il avait ainsi contracté l'habitude d'estomper sa gravure comme il estompait ses dessins, car, en les préparant au lavis, il en éteignait le blond et la transparence. Pendant que son rival, Henriquel Dupont, s'étudiait à diminuer de jour en jour ses travaux, en laissant de plus en plus transparaître le fond du cuivre, c'est-à-dire le clair du papier, il semblait, lui Calamatta, désireux de couvrir toute sa planche, de manière à en multiplier les demi-teintes et à n'avoir de lumière vive que sur un très-petit espace, ou même sur un seul point. Méthode fâcheuse qui lui dévorait des années entières de labeur, et qui avait de plus l'inconvénient d'attrister la planche, de lui prêter un aspect pénible, d'étendre çà et là des tons sourds et lourds, dans lesquels il est difficile de distinguer les nuances dès que l'estampe a été défraîchie par un tirage de deux ou trois cents épreuves.

Aussi, à partir de ce moment, les meilleurs ouvrages de Calamatta, *la Joconde* exceptée, furent ceux qu'il fit en croquis, à très-peu de frais, en effleurant le cuivre. Des deux portraits du duc d'Orléans d'après Ingres, le plus aimable, selon nous, est celui qui semble imiter un dessin facile et rapide à la mine de plomb, tel que le peintre aurait pu le faire en se jouant, et les amateurs, j'imagine, le préféreront au premier portrait du même prince, qui, terminé entièrement au burin, manque de légèreté et de brillant.

Même observation touchant le portrait de Fourier d'après Gigoux. En se bornant à modeler la tête avec la dernière précision et en laissant à l'état de croquis les vêtements du personnage qui est en pied au milieu d'un paysage agreste, le graveur a fait une estampe plus intéressante, ce me semble, que ne l'eût été une gravure absolument finie et dans laquelle l'habit, le pantalon, les souliers, le paysage, le terrain, eussent envahi une place énorme et occupé à la fois le burin de l'artiste et l'œil du spectateur, jusqu'à concurrence des dix-neuf vingtièmes de l'estampe.

Il est assez curieux de savoir comment Calamatta se jugeait lui-même dans une lettre intime adressée à son ami M. Marcotte :

« Commençons par voir si je suis un des graveurs qui ont produit le moins. Cela ne me semble pas, et le nombre des ouvrages est là pour prouver le contraire. Cela doit suffire pour la quantité; il me reste à prouver que la qualité a été aussi en progrès, autant que mes forces me l'ont permis.

« Dans tous mes ouvrages, je n'ai jamais négligé la partie art. Dans les portraits de Guizot, de Molé, du duc d'Orléans, la tête et les mains sont mieux gravées et plus finement dessinées que le *masque de Napoléon*, qu'on me présente toujours comme si c'était mon meilleur ouvrage. Je le conteste, et je prouverai, quand on voudra, les épreuves en main, qu'il y a progrès dans les trois autres. Si le masque fait plus d'effet, c'est à cause de la grandeur. Les parties qui donnent prise à la critique sont les habits et les accessoires. A cela je répondrai que j'ai toujours été tellement pressé pour ces gravures, qu'il m'a été impossible de faire ce que je voulais, et puis j'avoue que, quand j'ai su faire le plus difficile et la partie artistique, il me touche peu de lécher un peu plus ou un peu moins un habit ou un fond, et que tout cela soit plus ou moins brillamment coupé. Je méprise fort, au contraire, les ciseleurs. Pour la *Françoise de Rimini*, j'ai eu le temps, et aussi j'ai tout soigné, je crois avoir été plus près de l'original que dans la *Vierge*. Et puis, la difficulté du noir est immense en gravure. Enfin, je conclus que j'ai toujours fait l'art en véritable artiste, le plus et le mieux que j'ai pu. »

Calamatta était fait pour graver des fresques et des peintures de style. C'était un charme de lui voir entamer à la pointe sèche la délicieuse figure de Botticelli, l'*Innamorata di Giulano de' Medici* (la maîtresse de Julien de Médicis, à la galerie de Florence). Ce profil un peu sec, mais délié, raffiné, ce buste élégant, ce corsage collant et simple, et la minceur du cou et la douceur du ton des cheveux, tout cela est rendu par des moyens qui semblent primitifs, tant le graveur s'est abstenu des coquetteries de la taille, sans s'interdire pourtant d'envelopper la forme et d'en exprimer le saillant et le fuyant. En revanche, lorsqu'il était aux prises avec une peinture moderne, Calamatta se laissait entraîner au noir, témoin la *Françoise de Rimini* d'après Scheffer, témoin le *Galilée* et le *Christophe Colomb* d'après Robert-Fleury, dont la manière portait, il est vrai, le graveur à ressentir les ombres. Je dis une peinture moderne, et cette expression ne s'applique pas dans ma pensée aux tableaux d'Ingres, lequel, se rapprochant des anciens maîtres, se défendait de toutes les modernités du pinceau et de ces recherches d'effet qu'il considérait comme

renouvelées de la décadence. C'est Ingres qui a fourni à Calamatta la matière de ses triomphes. Sans parler du *Vau de Louis XIII* et du portrait de M. Molé, est-il rien de plus délicieux que les crayons d'Ingres, imités par Calamatta? N'est-ce pas le dernier mot de la gravure que les portraits-croquis de M^{lle} Boimard, de Paganini, de M. Martin, de M^{me} Marcotte, d'Ingres lui-même, reproduits en fac-simile avec une fidélité si merveilleuse de sentiment et d'exécution qu'il est impossible, à la distance de deux pas, de ne pas prendre la gravure pour le dessin original? Personne n'a jamais manié avec autant de dextérité, de franchise et de souplesse l'instrument qu'on appelle *roulette*, instrument qui, armé d'une petite roue dentée, et promené sur le cuivre dans le sens des coups de crayon ou des hachures du dessin, peut en imiter la marche, la manière et le grain, de façon à tromper l'œil le plus clairvoyant. Calamatta maniait la roulette d'une main ferme parce qu'elle était sans hésitation, et c'est en attaquant la superficie du métal avec la sûreté d'un maître, qu'il arrivait à cette imitation criante des incomparables croquis d'Ingres. Dien, pour obtenir le même résultat, se servait d'une suite de points imperceptibles rangés sur une ligne épaisse ou mince, selon le coup de crayon qu'il voulait imiter. Mais il en résulte, pour un œil difficile, quelque chose de moins léger, de moins libre, et j'aime mieux, à tout prendre, la perfection de Calamatta que la perfection de Dieu.

Peu de temps après la publication du *Vau de Louis XIII*, Calamatta avait été choisi par le gouvernement belge pour fonder et diriger à Bruxelles une école de gravure. Le caractère classique de ses œuvres, la sévérité de ses idées, conformes d'ailleurs à celles d'Ingres, justifiaient parfaitement le choix qu'on faisait de lui. Toutefois, la haute direction de cette école fut plus favorable aux élèves de Calamatta qu'à lui-même. Marié en 1840 à M^{lle} Raoul Rochette, fille du secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, il ne pouvait plus donner autant de temps à ses ouvrages. Dans l'impossibilité de suffire à tout ce que lui commandait le gouvernement de Léopold, il se hâta de former des élèves dociles qui pussent l'aider dans ses entreprises. Ses principaux élèves étaient Biot, Léopold Flameng, Desvachez, Meunier, Demannet, Lelli, etc. Il grava par leurs mains *les Loges* de Raphaël, d'après les copies de Charles de Meulemeester, se bornant à la direction du travail et aux grandes retouches. Ces *Loges* sont traitées dans une manière ample et robuste; elles ont un aspect mâle, et même rude, qui est d'accord avec le sentiment des peintures originales, où la couleur est entièrement subordonnée à la fierté du dessin.

D'autres publications l'occupaient, telles que le *Musée belge*, qui était une collection de portraits historiques, et la suite des dessins d'après les grands peintres italiens, Masaccio, Raphaël, André del Sarte, Fra Bartolommeo...., dessins qu'il avait exécutés en Italie à plusieurs reprises et qui étaient des morceaux pleins de caractère, marqués fortement à l'empreinte des maîtres qu'il s'agissait de reproduire. Ces morceaux précieux servaient à deux fins ; ils étaient pour les élèves un exercice de dessin et une leçon de style, en même temps qu'ils devenaient les modèles d'une série d'estampes à l'aqua-tinte, pouvant être employées à l'enseignement du dessin. Le plus beau de tous est certainement la *Vision d'Ézéchiel*, dessinée de la même grandeur que le tableau et dans laquelle le graveur a dû, par exception, faire tout de sa main.

Le nom de Calamatta, suivi du mot *direxit*, se voit, il faut le dire, sur bien des planches publiées en Belgique et qui ne sont guère dignes de porter ce nom. Ce sont des ouvrages poussés au gros effet et qui semblent travaillés pour le commerce plutôt que pour l'art. L'estampe intitulée : *Oh !* d'après un artiste, d'ailleurs fort habile, M. Madou — c'est un tableau qui représente des paysans naïvement ébahis — est exécutée dans des dimensions démesurées. De même qu'il serait absurde de peindre sur une toile de six mètres les sujets habituels de Meissonier, de même il est contraire aux lois du goût d'accorder les honneurs d'un in-folio à telle scène familière qui est à sa place dans une vignette, et qui ne vaut pas la peine qu'on lui fasse occuper un pan de muraille dans nos appartements, et des années entières dans la vie d'un artiste supérieur. Les grandes planches n'appartiennent qu'au style.

A vrai dire, Calamatta fut toujours un peu dépaysé en Belgique. Rivé aux idées italiennes et aux principes d'Ingres, il lui était difficile d'apprécier à sa juste valeur la peinture anecdotique, et, malgré les concessions qu'il fit aux artistes des Pays-Bas en gravant leurs œuvres et en se mettant quelquefois à leur point de vue, il ne se pénétra jamais complètement de leur esprit. De temps à autre, il allait se retremper en Italie, tantôt pour y dessiner la *Madone de Foligno*, tantôt pour répondre aux invitations pressantes que lui adressait, de la part du pape, le cardinal Tosti, tantôt pour entamer la planche de la *Dispute du Saint-Sacrement*, de la divine dispute, comme il l'appelait. Voici, du reste, comment il jugeait l'école belge.

Il écrivait de Bruxelles, le 19 novembre 1860, à M. Marcotte :

« Nous avons une assez belle exposition. Les petits talents augmentent et grandissent. Les grands ici ne font guère défaut, parce qu'il n'y

en a jamais eu. Le genre historique (l'histoire) est tout à fait nul ; le paysage est en grande prospérité, non pas le paysage italien et poussinesque, mais, le paysage anglo-hollandais. Les animaux deviennent la pâture et la parure de toutes les imaginations et de tous les salons. Tout le monde sait faire un bœuf, un chien, un cheval. L'humanité, qui n'était qu'aux dieux et aux saints, tombe dans la basse-cour. C'est très-nourrissant ; mais, hors de table, cela ne vous relève pas l'esprit. Vous n'avez pas une idée de la quantité de jolis, gentils et charmants tableaux qu'il y a dans cette excellente exposition de petits peintres ¹. »

Je disais que Calamatta eut souvent le tort de consacrer de grandes planches à des ouvrages qu'il aurait pu reproduire en petites dimensions ; mais il est permis de passer quelques erreurs à un homme qui a laissé tant d'estampes d'une touche magistrale. N'eût-il fait que les fac-simile des crayons d'Ingres, Calamatta aurait un nom dans son art. Mais le *Vœu de Louis XIII*, le *Portrait de M. Molé*, la *Joconde*, le placent pour jamais au premier rang de nos graveurs, je dis de nos graveurs, parce que le génie de la France est pour beaucoup dans le talent de Calamatta et dans les œuvres qui lui ont valu sa renommée. Sa grande qualité, sa qualité première, celle qui lui a permis de s'attaquer à Léonard dans la *Joconde*, à Raphaël dans la *Vierge à la chaise* et dans la *Dispute du saint sacrement* (dont il a laissé la planche inachevée), c'est le dessin. Pendant que bien des graveurs travaillent d'après le dessin fait par un autre, Calamatta n'a jamais gravé que des dessins faits par lui.

Le dessin, dis-je, c'est la qualité souveraine du graveur qui ose se mesurer avec les maîtres du style, avec les Léonard, les Raphaël, les Michel-Angè. Lorsqu'on est en présence d'une machine à grand orchestre, lorsqu'on doit, avec les seules ressources du noir et du blanc, donner une idée de ces peintures d'apparat où triomphe le génie d'un Véronèse, où éclate le coloris d'un Rubens, le graveur ne pouvant plus s'en tenir à la traduction littérale, le seul talent du dessinateur n'y suffit plus. Il faut qu'il démêle dans chaque ton sa valeur, c'est-à-dire la somme de clair ou la somme d'obscur qui en résulte, et il arrive alors bien souvent que le burin est impuissant à suivre le peintre dans les jeux variés de sa palette, dans la finesse inappréciable ou, du moins, intraduisible de ses

1. Un des artistes belges que Calamatta aimait et admirait le plus, c'était Van Mour. « J'ai pensé à vous, écrivait-il à M. Marcolte (1857), en voyant les magnifiques études faites à Venise par un jeune Belge d'un immense talent. Comme je voudrais vous remplacer votre Joyant par un morceau de ce véritable maître ! »

nuances. Il est nécessaire alors de prendre un parti, de substituer à la vérité rigoureuse une interprétation libre qui produise finalement, sinon la même impression que l'original, du moins une impression analogue. Par exemple, Bolswert, Worsterman, Pontius, en gravant les Rubens, ont quelquefois détaché les figures en clair sur un fond sombre, tandis que sur le tableau elles s'enlevaient en vigueur sur un fond clair. Il n'en est pas de même avec Raphaël. Ce grand homme, quand il peint, ne parle pas une langue bien différente de celle que le graveur emploie. Il peint en grand dessinateur, de sorte qu'il est plus facile de reproduire sur le cuivre l'harmonie de sa fresque ou de son tableau, en la réduisant à la grisaille d'une estampe. Il s'agit donc pour celui qui entreprend de graver Raphaël, de dessiner à merveille, de mettre de l'intimité dans la grandeur, et surtout de laisser parler le modèle, de lui obéir sans y ajouter du sien.

Là est justement le mérite de Calamatta dans la *Vierge à la chaise*. Tandis que Desnoyers, par une précision savante, voisine de la sécheresse, conserve au peintre d'Urbain, même dans une œuvre de sa seconde manière, l'aspect primitif de ses ouvrages péruviques, Calamatta le traduit avec plus de vérité, sinon avec plus de délicatesse, en employant une manière plus nourrie, plus généreuse et plus ample, celle que Raphaël adopta dans son âge mûr. Sans faire abstraction de la patine que le temps a étendue comme un vernis sur la *Vierge à la chaise*, il l'a gravée telle qu'elle est aujourd'hui, effumée, enveloppée, gazée, avec ses carnations tendres, qu'il a rendues par un tendre mélange de lignes brisées et de points, accompagnées d'une entretaille, avec ses contours qui peut-être, dans l'origine, étaient plus fiers, mais qui sont maintenant adoucis et perdus. Par opposition à la surface polie et reluisante de la chaise qui a été coupée d'un burin net, hardi et brillant, les chairs sont gravées d'un ton moelleux, onctueux et assoupi. Toutefois, pour dire la vérité entière, la *Vierge à la chaise* n'est pas le chef-d'œuvre du graveur. Elle est inférieure au *Vau de Louis XIII* et à *la Joconde*.

La Joconde, la *Vierge* d'Ingres, ce sont là les titres de gloire de Calamatta. Quelques artistes ont cru devoir faire certaines réserves au sujet de *la Joconde* et y voir je ne sais quel défaut dans l'enchâssement des yeux. Voici ce que je puis dire sur le dessin, que l'artiste a scrupuleusement suivi et qui était sien. Quand il l'eut achevé, il consulta Ingres qui, tout naturellement, voulut confronter le dessin avec la peinture. On obtint du directeur des musées, M. de Forbin, que *la Joconde* serait transportée pour une heure dans une chambre où cette confrontation pût avoir lieu plus à l'aise. Le dessin fut alors examiné avec l'attention la

plus soutenue par Ingres, Granet, Mercuri, Calamatta et M. de Forbin. Ingres s'y reprit à plusieurs fois : il ne trouva rien à dire. On nous permettra ne n'être pas plus difficile que lui.

Cependant, si le dessin est excellent, la gravure est excellente aussi, car elle est parfaitement conforme au dessin. On peut dire même que lorsqu'on regarde à distance une épreuve de cette savante estampe, on croit ne voir qu'un vigoureux dessin au lavis ou à l'estompe, tant il y a de discrétion dans la manœuvre, là où d'autres n'eussent pas manqué de faire ostentation de leur burin; mais si l'on s'approche, on reconnaît tout un système de travaux variés et choisis, tantôt compliqués, tantôt simples, mais ramenés à une parfaite harmonie. Pour exprimer l'abondance de la chair sous une peau fine, Calamatta s'est servi cette fois encore de lignes brisées mêlées de points, et, en guise d'entretaille, d'une suite de traits intercalaires qui donnent du gras au travail. Mais cette précieuse manière de mettre du ton sur le cuivre n'est apparente que dans les parties claires du front et de la joue et sur les saillies de la gorge; dans la demi-teinte, le travail change et devient moins visible. Pour les petits modelés du coin de la bouche, pour les fossettes de la joue, pour les menus méplats des yeux et des sourcils, le maître a supprimé toute apparence de burin, et son travail, en ces endroits où git l'expression, n'a d'autre aspect que celui d'une poussière de crayon noir; partout ailleurs, c'est-à-dire sur les parties ombrées, la taille dominante se fait sentir dans le sens où elle enveloppe le muscle, et il faut admirer l'habileté avec laquelle sont disciplinés ces travaux qui s'harmonisent à merveille tout en se contrariant dans leur marche. Les draperies sont d'un travail cendré, à l'exception de ces belles manches de taffetas dont les vives cassures sont accusées d'une taille résolue et luisante. Quant aux petites montagnes bleues, rocheuses, taillées en cristaux, coupées de rivières accidentées de ponts, qui composent le fond de *la Joconde*, Calamatta leur a donné dans l'estampe un peu moins de valeur qu'elles n'en ont dans le tableau de Léonard, et cela pour faire mieux valoir les chairs.

La Joconde ne fut pas le dernier ouvrage de Calamatta; mais il faut convenir qu'à dater de cette planche il ne se soutint plus à la même hauteur. Plus mâle que celle de Flameng et plus conforme, sous le rapport des valeurs, à la peinture originale, *la Source*, du même maître, manque, en plus d'un endroit, de la délicatesse si remarquable dans la gravure de son élève; elle ne rend pas entièrement cette manière d'Ingres qui est légère, subtile et mince, sans être jamais débile, et qui présente des accents énergiques et décisifs sans aucune lourdeur. Il est tels passages de la gravure, — par exemple, sur le visage de la jeune

filles, la joue, et dans son corps, le genou fléchi, — qui trahissent une main appesantie par l'âge ou plutôt par la maladie. Le travail y change d'allure un peu brusquement et laisse à désirer plus de suavité.

Calamatta, du reste, a montré ici une hardiesse, une sûreté de burin extraordinaires. Il a tout gravé avec une seule taille, ou du moins avec une taille tellement dominante que la seconde se voit à peine. La surface du rocher, tantôt lisse, tantôt refendue, est coupée avec une simplicité élémentaire et magistrale, en sens vertical, et le burin ne s'est incliné que là où il a rencontré un plan fuyant ou une saillie. La *seconde*, donnée à la pointe sèche sur cette large et vigoureuse *première*, la croise carrément, ce qui est le procédé le plus convenable quand il s'agit de rendre les corps durs et polis. L'eau qui s'échappe du vase ne ressemble pas à de l'eau, pas plus chez le graveur que chez le peintre ; en revanche la nappe horizontale dans laquelle se réfléchissent les pieds et les malleoles de la jeune fille, portée sur l'écume des ondes, est traduite par une taille fière, qui fait sentir à merveille la fraîcheur et la limpidité de la fontaine et la pureté de l'image qui s'y mire, et qui, pour être moins brillante que la réalité, est estompée par une légère entretaille.

Quand l'Italie fut délivrée des Autrichiens, Calamatta, heureux jusqu'à l'enthousiasme de savoir son pays libre et impatient de s'y retrouver, donna sa démission de directeur à l'Académie de Bruxelles et accepta la place de professeur à l'Académie de Milan, que lui offrait le ministre Mamiani. Patriote exalté, il appartenait toujours au parti de la jeunesse et sa plus grande admiration était pour Garibaldi. Bien qu'âgé de soixante ans et très-allaibli par la maladie organique dont il est mort, Calamatta aurait voulu combattre sous les ordres du conquérant prestigieux de la Sicile et se faire tuer pour l'unité de l'Italie. Bien que ses opinions fussent connues à Rome et qu'il n'en fit aucun mystère, le gouvernement romain le choisit pour graver la *Dispute du saint sacrement*, et il en fit un dessin que nous n'avons pas vu, mais que les connaisseurs trouvent admirable. C'est un dessin très-fini et très-précieux où le caractère des têtes est rendu avec la dernière fidélité. La planche fut entamée d'après ce beau dessin, et Calamatta la conduisit avec beaucoup d'ardeur et d'une main que l'expérience avait rendue agile autant que sûre. Suivant son habitude de mener de front plusieurs cuivres, il s'interrompait de temps à autre pour graver la *Source*, qui ne fut terminée qu'à la fin de 1868. Après huit ans de travail, sa planche de la *Dispute du saint sacrement* était encore inachevée, lorsque la mort est venue le frapper, mais non le surprendre, car il s'y attendait de jour en jour, et il la voyait venir

avec une lucidité sereine et stoïque, regrettant de ne pas l'avoir reçue le fusil à la main, au service de l'Italie. Il s'éteignit le 8 mars 1869, laissant une fille unique, Lina, qu'il avait mariée, en 1862, avec le fils de George Sand.

Nous le disions naguère avec tristesse : les graveurs s'en vont et avec eux la gravure, cet art classique, austère et digne, qui avait ses lois particulières, ses procédés à lui, sa manière d'exprimer les choses et de traduire l'éloquence des maîtres ; cet art qui était patient parce qu'il travaillait pour l'éternité ; cet art qui était le livre des illettrés et des pauvres, qui leur enseignait pour rien l'histoire du beau, et qui devait l'enseigner de même aux générations futures. Encore quelques jours, et les secrets qui consistent à changer en une planche de graveur le négatif du photographe auront été poussés à leur perfection. La gravure est donc menacée de périr, supplantée par les imprimeries de la lumière. Cela serait bien étrange pourtant, et bien malheureux, que le plus démocratique des arts fût périmé dans un temps où tout mène à la démocratie, et que la photographie, qui est une sorte de gravure mécanique, fût substituée à la gravure, qui est plus qu'une photographie intelligente. Espérons donc que le burin ne deviendra pas un de ces instruments que l'on montre sous les vitrines des expositions rétrospectives, comme une curiosité archéologique. En tous cas, les belles estampes qu'il aura produites n'en seront que plus précieuses, plus recherchées par les amateurs de l'avenir, et l'on peut dire des quelques chefs-d'œuvre burinés par Calamatta qu'ils ne périront point, car si la gravure se meurt, ses beaux ouvrages, une fois mis au jour, ont le privilège d'être impérissables. Portée sur ces feuilles volantes, la gloire des maîtres conquiert l'espace et le temps, l'étendue et la durée, et il est certain que la dernière épreuve de Marc-Antoine subsistera longtemps encore, après que les fresques de Raphaël auront disparu.

CHARLES BLANC.



ÉTIENNE-MAURICE FALCONET

ET

MARIE-ANNE COLLOT



Les statuaires n'ont pas profité, au même degré, de la faveur qui s'est attachée récemment aux œuvres des peintres de la seconde moitié du XVIII^e siècle, et pourtant leurs œuvres étaient recherchées à l'égal de celles de leurs confrères de l'Académie de peinture, et ils contribuèrent bien autant que Watteau et que Boucher à établir victorieusement la supériorité du goût français à l'étranger. Bouchardon, Pigalle, les frères Adam, les Coustou, Falconet, Houdon, pour ne

citer que les plus célèbres, n'avaient pas de rivaux en Europe. « L'Italie, de l'aveu de Cicognara, ne produisait plus alors que de vulgaires praticiens qui restauraient les statues pour les étrangers ou pour le musée du Vatican, ou bien exécutaient de médiocres copies d'après l'antique. » En Allemagne, quand les princes voulaient décorer leurs palais et leurs jardins, c'était à des artistes français qu'ils s'adressaient. En Danemark, la Compagnie des Indes appelait Saly pour jeter en bronze la statue équestre de Frédéric V; en Suède, on demandait à Larchevêque celle de Gustave-Adolphe, et Catherine II faisait venir à Saint-Peters-

bourg Falconet, pour élever à Pierre le Grand un monument digne du vaste empire qui venait d'être fondé.

La sculpture française était donc, à cette époque, universellement reconnue supérieure à celle de toutes les autres écoles. Malheureusement, si nous n'avons pas oublié les hommes qui lui valurent cette renommée, nous avons perdu les éléments nécessaires pour apprécier leur mérite réel. La plupart de leurs œuvres destinées aux édifices publics ont été dispersées ou détruites pendant la Révolution, et c'est à grand-peine que nous en pouvons suivre la trace; mais du moins il est utile de prendre note de tous ces morceaux égarés, ne fût-ce que pour provoquer des recherches à leur sujet, et c'est ce que nous avons essayé de faire à l'égard de Falconet et de son élève Marie-Anne Collot.

Nous nous sommes servis, pour nous aider dans ce travail, d'un catalogue écrit de la main de Falconet, trouvé parmi les papiers que sa petite-fille, M^{me} la baronne de Jankowitz légua en mourant au Musée historique lorrain de Nancy et des livrets des Salons de 1745 à 1765. Ces derniers documents nous ont souvent fourni le moyen d'établir dans nos recherches un ordre chronologique.

On lit dans la notice insérée par Levêque en tête des œuvres de Falconet, que ce sculpteur était encore dans l'atelier de Lemoyne lorsqu'il fit le modèle du Milon de Crotoné dévoré par un lion, modèle qui lui valut d'être agrégé en 1745 à l'Académie, et avec lequel il débuta au Salon de 1745, où il envoya encore une esquisse en terre cuite représentant le Génie de la sculpture. L'année suivante il donnait, dans les proportions de deux pieds de haut, un duplicata de cette esquisse appréciée dans le livret en termes dogmatiques, peu agréables à lire, mais utiles à consulter.

« Cette figure représente le Génie de la sculpture appuyé sur le torse antique, tenant un ciseau et proposant pour objet principal de cet art ce monument comme la plus parfaite imitation de la nature, à laquelle on n'arrive que par la pratique qui est désignée par le ciseau. L'invention, autre partie essentielle, est représentée par la tête de Minerve qui est aussi l'emblème du choix et de la distribution. Et comme la connoissance de l'histoire et des mathématiques fait encore partie de cet art, son Génie s'assure aussi sur des livres de l'une et l'autre espèce. »

Au Salon de 1747, Falconet envoya le modèle d'une Érigone ayant trois pieds de haut. Comme il n'est pas fait mention de ce travail dans le catalogue de ses œuvres, il y a tout lieu de croire qu'il n'a pas été exécuté. Cette même année, il exposait encore le portrait du docteur Camille Falconet et une esquisse représentant la France qui embrasse le

buste du Roi. Le modèle en plâtre de cette composition, haut de quatre pieds, parut à l'exposition de l'année suivante. Il portait cette devise : *Ludovico XV Victori Pacificatori Patri Patrie*. Ce sujet, qui n'était point dans le goût de Falconet, avait été imaginé par le peintre de Troy, qui en avait fourni le dessin. Aussi l'exécution du marbre avançait-elle si lentement qu'en 1762, c'est-à-dire quinze ans après en avoir exposé l'esquisse, Falconet se décida à écrire au marquis de Marigny pour lui exprimer le désir d'abandonner ce travail. On verra par les lettres qui suivent quel était le désintéressement de l'artiste et quel fut le procédé délicat dont usa le ministre pour calmer ses scrupules.

A M. LE MARQUIS DE MARIGNY.

Le 4 mars 1762.

Monsieur,

Dans un temps et des conjonctures où les François coopèrent avec tant de zèle aux besoins de l'État¹, il seroit odieux que je fusse à charge à Sa Majesté. J'ai commencé, depuis environ quinze ans, un groupe en marbre représentant *La France qui embrasse le buste du Roi*. Ce groupe, imaginé et conduit par feu M. Coyvel, est bien une des plus mauvaises productions qui se puisse faire en sculpture. J'ai reçu 9,000 livres à compte sur ce mauvais ouvrage.

Je vous supplie, Monsieur, de considérer que ce morceau irrémédiable, où le Roi est représenté, est indigne de Sa Majesté; qu'il l'est également et de la protection que vous accordez à nos arts et de l'honneur où ils sont actuellement; et, par conséquent, que ce seroit une honte à jamais reprochable, même une flétrissure, à moi d'oser en recevoir la rétribution. Voici donc un acquit de conscience que je prends la liberté de vous soumettre et que je vous supplie de vouloir bien agréer.

Vos bontés pour moi, Monsieur, m'ont fait accorder par Sa Majesté une pension de 600 livres. Je n'avois pas encore les 1600 livres que j'ai eu depuis. Elle m'est due depuis 1758 inclusivement. Je donnerai quittance depuis cette année 1758, jusq'en 1772, ce qui, faisant quinze ans, produira les 9,000 que j'ai reçues et que je voudrois, du meilleur de mon cœur, pouvoir rendre en espèces actuellement. Ne pouvant mieux, que je sois au moins assez heureux pour y suppléer, en quelque sorte, par cet arrangement. Il n'est que juste, il n'est qu'honnête.

En vous priant, Monsieur, de le faire réussir, je ne vous expose que mon devoir. Alors je casserai cet ouvrage de sommeil et de délire, il n'en sera jamais fait mention.

Mais, je puis mourir dans l'espace des onze années qui restent pour en faire quinze avec les quatre qui sont échues. Cela est vrai, Monsieur, aussi ce qui restera après moi sera-t-il plus que suffisant pour compléter la somme de 9,000 livres.

J'ose donc vous supplier, Monsieur, de vouloir bien faire une quittance dans la forme convenable (elle sera mieux que je ne la saurois faire) où il soit dit que du jour

1. Chacun portoit son argenterie à la Monnoie (note postérieure de Falconet).

de mon décès, s'il arrive avant lesdites onze années, il sera pris sur mon avoir, comme appartenant à Sa Majesté, ce que je n'aurai pas acquitté des 9,000 livres, je signerai cette quittance et j'aurai l'honneur de vous la remettre.

Je suis, avec un profond respect, votre,

FALCONET.

RÉPONSE DE M. LE MARQUIS DE MARIGNY.

A Versailles, ce 25 mars 1762.

Je ne puis croire, Monsieur, que vous ayez assez peu réussi dans l'ouvrage que vous avez entrepris d'après les dessins de M. Coypel; je ne puis attribuer tout le mal que vous m'en dites qu'à ce degré de perfection que vous voulez dans tout ce que vous faites; mais, malgré ma façon de penser tout opposée à la vôtre, je n'insisterai point pour vous engager à le finir; comme aussi je ne souscrirai pas à l'arrangement que vous me proposez de faire retenir sur vous les arrérages échus d'une pension aussi bien méritée, et ceux qui pourront échoir jusqu'à concurrence des 9,000 livres que vous avez reçues à compte de ce groupe; le Roy, porté à favoriser les arts et à distinguer un artiste tel que vous, seroit fâché que votre désintéressement vous fit faire, aux dépens de votre fortune, un sacrifice de cette importance; vous jouirez donc, Monsieur, des arrérages échus de votre pension, aussitôt qu'il sera possible de vous les faire payer, et successivement de cette même pension, à son échéance, et pour nous mettre en règle, sans retour sur cette affaire, je viens d'expliquer mes intentions à M. Cochin, afin de vous tranquilliser tant sur les 9,000 livres reçues, que sur cet ouvrage, que je souhaite de faire achever, sans qu'il soit question que vous vous en soyez occupé, au moyen de l'expédient dont il sera fait usage.

Je suis, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

LE MARQUIS DE MARIGNY.

LETTRE DE M. LE MARQUIS DE MARIGNY, A M. COCHIN.

Du 25 mars 1762.

Mon sentiment, Monsieur, est conforme à celui contenu dans votre lettre du 45 de ce mois, à cela près, que je ne suis point dans l'intention de faire faire de retenue sur les arrérages de pension dus à M. Falconet en déduction des 9,000 livres qu'il a reçues à compte d'un ouvrage dont il affoiblit trop le mérite; il joint à de rares talents une délicatesse à laquelle je ne puis que donner les plus grands éloges, mais son désintéressement est une raison de plus pour ne pas accepter l'arrangement qu'il me propose. Comment! Parce qu'il n'a pas réussi à son gré et suivant son idée, dans l'exécution d'un ouvrage très-difficile, je lui laisserois faire aux dépens de sa fortune un sacrifice de plus de 4000 livres de déboursés, outre la perte de son temps et de ses soins; c'est à quoi je ne saurois souscrire. Il est de la grandeur du Roy de favoriser les arts et de distinguer les artistes, surtout ceux qui ont une façon de penser aussi élevée que M. Falconet. Il jouira donc, Monsieur, des arrérages de sa pension, tant échus qu'à échoir, mais pour le mettre en règle sur les 9,000 livres d'à-comptes reçues, et pour terminer cette affaire sans retour, il faut faire un mémoire, en son nom, pour cet

ouvrage, en fixer la valeur à 9,050 livres, et quand vous me l'aurez présenté à viser, j'ordonnerai les arrangements convenables afin qu'il soit dans le cas de donner une quittance pour parfait payement ; au moyen de cet expédient, ce sera une affaire consommée. Pour profiter d'un ouvrage dont il est dégouté, vous me proposerez un jeune artiste capable d'achever ce morceau avec quelque succès, et quand il sera achevé, il sera mis sur la plinthe : *Fini et terminé par un tel, d'après les dessins de M. Coypel*. La réputation de M. Falconet sera à l'abri de ses craintes ; cet ouvrage pourra faire honneur au jeune artiste, et on profitera d'un morceau qui tiendra sa place. Il faudra faire en sorte de convenir, avec le jeune sculpteur que vous choisirez, d'une somme fixe pour finir ce groupe.

Je suis, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

LE MARQUIS DE MARIGNY.

Au Salon de 1750 Falconet exposa un modèle d'environ deux pieds représentant Flore, et un autre de même grandeur figurant la Science, qui n'a pas dû être exécuté. Le livret du Salon de 1758 ne mentionne, en effet, qu'un nouveau modèle de la Flore haut de six pieds, et Falconet indique, dans une note manuscrite, qu'il avait exécuté cette statue et une autre de Pomone, de même proportion, pour le château de Crécy. Ces commandes lui venaient du roi, et les statues étaient probablement destinées à orner les jardins de M^{me} de Pompadour, à Crécy. Elles étaient en pierre de Tonnerre. On conserve au cabinet des estampes de la Bibliothèque une photographie de Flore assise, dont le style, analogue à celui de la *Baigneuse* de Falconet, l'a fait attribuer à ce sculpteur. Où est cette statue ? Est-ce celle qui était à Crécy ? C'est ce qu'il nous a été impossible de savoir.

L'année suivante, 1751, Falconet envoya au Salon un modèle de deux pieds et demi, représentant la Musique, commandé par M^{me} de Pompadour, et le livret nous apprend qu'on exécutait cette statue dans les proportions de six pieds pour le château de Bellevue. Quatre motifs de bas-reliefs d'enfants destinés à être exécutés pour le prince de Soubise et symbolisant les Saisons, faisaient aussi partie de la même exposition. En 1755, parut au Salon le marbre du Milon de Crotone. Jusqu'alors Falconet, n'ayant exposé que des terres cuites ou les modèles en plâtre de ses statues, n'avait pu faire connaître le talent qu'il pouvait apporter dans l'exécution d'une figure en marbre. Cette partie de l'art de la statuaire que les Coustou, Pigalle et Bouchardon avaient portée à la perfection, Falconet l'a-t-il possédée au même degré que ces maîtres ? C'est ce qu'il nous serait difficile d'affirmer. Nous avons conservé trop peu d'ouvrages de Falconet pour pouvoir le juger à ce point de vue en parfaite connaissance de cause, et vouloir nous former une opinion d'après ce que nous avons de lui au Louvre, ce serait se restreindre à ne con-

sulter que des œuvres où l'inexpérience de la jeunesse se trahit manifestement. Bien que le *Milon* ait valu à son auteur l'honneur d'être agrégé à l'Académie, il n'est pas un de ses meilleurs ouvrages. Falconet lui-même l'avouait franchement. « La tête de mon *Milon* ne vaut rien, disait-il, elle est ignoble, car je l'ai faite d'après la mienne. » Ajoutons que l'écartement excessif des mâchoires et l'ombre profonde qui en résulte contribuent encore à lui donner un aspect peu agréable. Falconet voulait que la sculpture exprimât la nature vivante, animée, passionnée; mais ici il a outre-passé le but qu'il se proposait en exagérant jusqu'à la grimace l'expression de rage impuissante qu'il voulait rendre.

Cette même année 1755, Falconet exposa un petit modèle en terre cuite représentant l'Annonciation, et qui devait être exécuté en marbre pour la chapelle de la Vierge, à Saint-Roch, qu'il avait été chargé de décorer, à la suite d'un concours ouvert trois ans auparavant par M. Mar-duel, curé de cette paroisse ¹.

En cette circonstance, Falconet fit usage du style théâtral dont le Bernin avait tant abusé, un siècle auparavant, en Italie. et le sujet si simple de l'Annonciation devint pour lui le prétexte d'une vaste mise en scène, où la gloire céleste, figurée par un transparent jaune, dardait des rayons de marbre doré au travers de nuages de pierre et de plâtre couverts de têtes de chérubins. Ce vaste ensemble n'occupait pas moins de seize mètres vingt-cinq centimètres de long. Bien plus, Falconet réserva, au milieu de cet appareil gigantesque, un espace libre pour que de la nef principale le regard put plonger sans obstacle jusqu'au fond de la chapelle du Calvaire, où se dressait un Christ en bois, par Michel Anguier, et, au pied de la croix, Falconet avait placé une Madeleine éplorée ayant huit pieds de proportion. Deux soldats de même grandeur étaient groupés sur les rochers qui formaient la base du Calvaire ². A l'entrée du chœur, contre les piliers, deux statues en plomb bronzé, de David et d'Isaïe, mesurant dix pieds de hauteur, vinrent remplacer le saint Roch de Coustou, et le Jésus tenant sa croix, de Michel Anguier, qui furent transportés dans les chapelles voisines. La description des statues de Falconet, telle qu'elle est donnée par les journaux du temps, est tout ce qui nous en reste, le plomb qui avait servi à les fondre ayant été mis, en novembre 1793, à la disposition des armées de la République. « David appuyé sur sa harpe, avec cette inscription pittoresquement jetée à ses

1. Dans ce concours, Simon Challes avait été désigné pour exécuter la chaire à prêcher.

2. Ces statues étaient en pierre de Tennerre.

pieds : *Juravi David serro meo*, et Isaïe tenant d'une main une table où est écrite la prophétie : *Ecce virgo concipiet*, et de l'autre montrant au peuple l'événement qu'il annonce. »

Des huit statues de Falconet que l'on voyait à Saint-Roch, on ne trouve plus aujourd'hui que le Christ à l'agonie, adossé au pilier de gauche du chœur dans la grande nef. Placée d'abord à un des autels de la nef qui sont sous les grandes fenêtres, cette statue faisait face au saint Roch de Coustou. Quand l'église fut abandonnée au culte des théophilanthropes, le Christ à l'agonie fut transporté au musée des Petits-Augustins, d'où il sortit pour revenir à Saint-Roch. Falconet le signa parce qu'un amateur en fit l'éloge à Lemoyne en l'attribuant à Pigalle. Le modèle en terre cuite fut exposé au Salon de 1757.

Que sont devenus l'Ange et la Vierge de marbre placés au-dessus de l'autel? Malgré toutes nos recherches, nous n'avons pu les retrouver. Les rochers du Calvaire occupent toujours la même place, mais ils ont perdu les figures auxquelles ils servaient de piédestal; et le Christ en bois de Michel Anguier a été remplacé par une lourde et médiocre figure. La Madeleine a disparu, et, pour en tenir lieu, on a placé une statue de femme éplorée en costume du XVIII^e siècle, que madame la marquise de Feuquières avait fait poser au tombeau de Mignard. Une Vierge de Dono, d'un tiers plus haute que la Madeleine, est venue augmenter le désordre des proportions et le mélange des styles. Quant aux soldats romains, ils étaient conservés, en 1820, lorsque M. de Seine fit enluminer les rochers, les troncs d'arbres, le serpent, etc. Enfin, si l'on peut s'en rapporter à une mauvaise lithographie illustrant une image de catéchisme que nous avons vue aux estampes de la Bibliothèque impériale, les soldats étaient encore couchés sur les rochers de droite en 1841. Ils n'y sont plus. Ainsi pas une figure du Calvaire de Falconet n'existe aujourd'hui à Saint-Roch, ce qui n'a pas empêché, il y a peu d'années, madame la baronne de Jankowitz, trompée par les apparences ou mue par un élan d'amour filial rétrospectif, de faire poser, à gauche de l'entrée de cette chapelle, deux inscriptions qui annoncent en langues latine et française que le Calvaire que l'on va visiter est celui de Falconet.

Au Salon de 1755 parut le modèle en plâtre de *l'Amour menaçant*, dont le marbre fut exposé deux ans plus tard. Cette charmante composition, destinée à M^{me} de Pompadour, fut placée dans son hôtel, à Paris, et l'on grava sur le piédestal ces deux vers bien connus de Voltaire :

Qui que tu sois, voici ton maître :
Il l'est, le fut ou le doit être.

A la mort de la favorite, la princesse de Chimay fit l'acquisition du marbre et le plaça au centre d'un temple à l'Amitié, qu'elle fit élever dans le jardin de son hôtel, rue de Babylone. Sous la Restauration, M. Rougevin acheta cette propriété, puis la revendit, en se réservant toutefois l'*Amour*, de Falconet, qu'il donna à son frère, M. Rougevin, architecte, dans le salon duquel nous l'avons vu récemment.

Ce fut aussi au Salon de 1757 que Falconet exposa une *Nymphe* qui descend au bain. Nous ne savons pourquoi on désigne au Louvre cette jolie statuette comme étant une figure de réception. Le livret du Salon indique qu'elle appartenait à M. Thiroux d'Épersennes, ce qui n'aurait pu avoir lieu si réellement elle avait été agréée comme morceau de réception à l'Académie.

A la même époque, 1757, Falconet, appuyé probablement par M^{me} de Pompadour, fut chargé de la direction des travaux de sculpture et de fournir des modèles à la manufacture de Sèvres. Il recevait 40 livres par jour de présence, jusqu'à concurrence de 2,400 livres par an. On a conservé au Musée céramique actuel un grand nombre de modèles dont plusieurs portent le nom de Falconet, mais qui ne sont pas désignés dans son catalogue autographe, entre autres les figures du *Miroir de la toilette* ou la *Comtesse du Nord*, exécuté en 1782 lorsqu'il était en Russie, les groupes d'*Apollon* et *Daphné*, la *Nymphe qui descend au bain*, à qui il donna pour pendant la *Baigneuse aux roseaux*, l'*Amour menaçant*, auquel il adjoignit une *figure d'Enfant* dans la même pose, et pour laquelle on modifia ainsi le distique de Voltaire :

Non, pas plus que tu n'es mon maître,
Tu l'es, le fus ou le dois être.

Le modèle est sans doute celui que Falconet exposa en 1761 sous le titre de : *une Petite fille qui cache l'arc de l'Amour*, figurine de 10 pouces de haut, pendant à la figure de *l'Amour menaçant*. Nous avons vu dans les mêmes vitrines une réduction du groupe de *Pygmalion*, que Falconet avait envoyé à l'Exposition de 1763. Cette composition est formée de quatre figures : Pygmalion, à genoux, est frappé d'admiration en voyant sa statue s'animer, deux petits Amours voltigeant se groupent autour de la statue qui arrive à la vie. On lui attribue encore une *Léda*, réunion de deux femmes et du cygne. En outre, Falconet recevait de Boucher des dessins de figurines ou de groupes, que des artistes exécutaient sous sa direction dans son atelier de Paris. Ces petits modèles étaient ensuite portés à Sèvres pour être jetés dans des moules. Nous avons retrouvé

dans les portefeuilles de Falconet les contre-épreuves de ces dessins ; ce sont de spirituelles esquisses à la sanguine, où les figures, bien campées, ont des mouvements habilement contrastés pour les besoins de la sculpture. Le succès qu'obtinent ces nouveaux produits céramiques fit élever nombre d'imitations en Lorraine, où Cyllé et Guibal occupaient à Lunéville, près du roi Stanislas, une position analogue à celle que Falconet remplissait à la manufacture royale de Sèvres. En ces derniers temps, on a essayé de faire revivre cette industrie ; mais si les anciens moules existaient encore, les épreuves n'étaient plus, comme au siècle dernier, réparées par d'habiles artistes, et on a été obligé de renoncer à une tentative qui ne donnait que des résultats médiocres. Ce ne fut que lors de son départ pour la Russie que Falconet abandonna sa position de directeur des travaux de sculpture à Sèvres. Bachelier, qui déjà dirigeait la peinture et l'école de dessin, le remplaça et conserva cette triple fonction jusqu'en 1773.

Falconet ne parle pas, dans ses écrits, de son passage à la manufacture de Sèvres. Il ne rappelle même point, dans son catalogue, les travaux qu'il y fit, non plus que ceux qu'il livra au commerce. Aussi devons-nous recourir au catalogue du Salon de 1761 pour apprendre qu'il composa deux groupes de femmes destinés à former des chandeliers d'argent. Leur hauteur, 2 pieds 6 pouces, ce qui fait plus de 75 centimètres, nous les ferait désigner aujourd'hui sous le nom de candélabres ou de torchères. Nous devons ranger également au nombre des ouvrages dont il n'a pas fait mention ou qui n'ont pas été exposés, les modèles de pendule qu'au xviii^e siècle, comme maintenant, les statuaires dédaignaient d'avouer. M. Double, assure-t-on, possède un groupe des *Trois Grâces* servant à l'ornementation d'une pendule où se révèle le talent facile de l'auteur de la *Baigneuse*. Les personnes qui ont vu l'Exposition rétrospective des Champs-Élysées doivent se rappeler cet élégant objet d'ameublement.

En 1759, Falconet fit, pour le Salon de la Maison royale de Saint-Hubert, un bas-relief composé d'enfants et d'attributs de chasse. Stoltz, Pigalle et Coustou concoururent aussi à la décoration de cette pièce.

Au Salon de 1761 figurait une statuette de plâtre de 2 pieds 6 pouces de haut, qui fut exécutée en marbre et parut au Salon de 1763. Elle représentait, nous dit le Livret, la *douce Mélancolie*, et appartenait à M. de Lalive de Jully. Nous n'en avons pas trouvé la mention dans le catalogue de la vente de cet amateur ; mais nous y avons remarqué celle d'une réduction en marbre de *l'Amour menaçant*, haute de 24 pouces, et celle de l'esquisse en terre cuite du *Milon*. Falconet fit aussi pour le tom-

beau que M. de Lalive avait élevé à sa femme, et dont celui-ci avait donné lui-même le dessin, un médaillon de marbre qui a été conservé. On peut le voir aujourd'hui dans la première chapelle à droite en entrant dans l'église Saint-Roch.

Moins heureux pour le tombeau de M. Lamet, curé de Saint-Laurent, nous ne pouvons pas indiquer ce qu'est devenu ce monument, non plus qu'un tombeau de marbre surmonté d'une femme de grandeur naturelle. Falconet, en se déclarant l'auteur de ces deux monuments, nous apprend que le premier était à l'église Saint-Laurent; quant au second, nous sommes à son égard sans aucun renseignement.

C'est encore au Salon de 1763 que fut exposé le groupe en marbre de *Pygmalion*. En 1767, M. d'Épersennes en était possesseur; mais d'après une lettre de Diderot à Falconet, nous savons que l'année suivante M. d'Arconville le conservait chez lui couvert d'une chemise de satin, qu'on levait de temps en temps en faveur des curieux. Où est ce groupe, cependant fort inoffensif? Nous l'ignorons. Le biscuit de Sèvres que nous avons cité plus haut peut seul nous faire connaître jusqu'à quel degré M. d'Arconville poussait ses sentiments de pudeur.

Nous arrivons au Salon de 1765, qui fut le dernier où exposa Falconet, et nous transcrivons tout au long la singulière notice d'une *figure* de femme assise que donne le livret. « Cette figure, composée pour le milieu d'un bosquet de plantes à fleurs d'hiver, en représente la saison relativement à ses plantes. Elle les prend sous sa garde et par ses soins les fait fleurir. On a mis pour attribut un vase, que l'eau gelée dedans a brisé : les figures du Capricorne et du Verseau sont marquées sur le siège de la figure. » Cette description convient-elle à la statue de *l'Hiver*, que, au témoignage des contemporains, on ne pouvait voir sans grelotter? Que ceux qui ont visité les galeries de Weimar nous renseignent à cet égard. Falconet produisit encore à ce Salon un bas-relief en marbre de 2 pieds carrés : *Alexandre faisant peindre Campsaque*, l'une de ses concubines, et l'offrant en présent à Apelles. Nous trouvons également au livret une figure en marbre de *la Mélancolie*, haute d'environ 3 pieds, un autre marbre de *l'Amitié*, d'environ 8 pieds, et le modèle du *Saint Ambroise* des Invalides, de 4 pieds 6 pouces de hauteur. Au sujet du bas-relief et des deux figures allégoriques, nous ne savons rien; pour le saint Ambroise, nous ne sommes guère mieux renseignés. La statue en marbre, haute de 10 pieds, était en place quand Falconet partit pour la Russie, en 1766: mais elle n'était point achevée. Ce fut Lemoyne qui la termina et la rendit publique au mois de juillet 1769. Nous avons fait de vaines recherches pour la retrouver: la niche qu'elle occupait au-dessus de l'autel consacré

au saint évêque, dans une des chapelles de droite, sous la coupole des Invalides, est vide, tandis que les deux niches voisines ont conservé leurs médiocres statues. Le mérite de l'œuvre de Falconet lui a valu sans doute une place honorable; mais la destination qui lui a été donnée est complètement inconnue des personnes qui ont été successivement attachées au service des bâtiments de l'hôtel. Nous savons seulement qu'à l'époque de la Restauration bon nombre de statues religieuses encombraient encore les abords de la chapelle; quelques-unes d'entre elles sont allées reprendre leur ancienne place, mais du saint Ambroise il n'a été conservé aucune trace.

Le succès qu'obtint Falconet au moment où l'on découvrit la chapelle de Saint-Roch fit jeter les yeux sur lui pour exécuter la statue équestre que Catherine II voulait élever à Pierre le Grand. Diderot se chargea de la négociation du contrat qui devait lier le statuaire. Il en posa les conditions d'accord avec le prince de Gallitzin, et, dans une lettre au général Betzki, ministre des arts, il fit non-seulement valoir le talent de l'artiste, mais, avec la plus prévoyante bonté, il discuta la position qui lui serait faite en Russie. Voici le texte de ce traité, dont une copie fut remise à Falconet et que nous avons trouvée dans ses papiers.

COPIE DU TRAITÉ PASSÉ ENTRE DIMITRY,

PRINCE DE GALLITZIN, ET FALCONET, POUR L'ÉRECTION DE LA STATUE
DE PIERRE 1^{er}, A PÉTERSBOURG.

Sa Majesté l'impératrice de toutes les Russies ayant formé le projet d'élever à la mémoire de Pierre 1^{er} un monument digne de la grandeur de l'empereur Pierre et de la sienne,

Et pour répondre à ses vœux, moi Dimitry, prince de Gallitzin, son ministre plénipotentiaire à la cour de France, ayant proposé pour l'exécution de ce monument le sieur Falconet, sculpteur et professeur de l'académie royale de peinture et de sculpture de Paris, et Sa Majesté impériale ayant agréé cet artiste sur le témoignage que nous lui avons rendu de sa rare probité et de son grand talent;

J'ai, sous les ordres et le bon plaisir de Sa Majesté impériale, arrêté ce qui suit :

1^o Que le sieur Falconet, chargé de la composition et de l'exécution du monument qui consistera principalement en une statue équestre de grandeur colossale, partira dans le courant du mois de septembre prochain, accompagné ou suivi de trois ouvriers, un premier ouvrier sculpteur, un second ouvrier sculpteur et un mouleur ;

2^o Qu'il leur sera accordé à tous conjointement pour les frais de leur voyage la somme de 42,000 francs et une voiture propre pour le voyage ;

3^o Qu'il sera accordé à ces trois ouvriers, soit dans les ateliers mêmes, soit ailleurs, leur logement avec leur chauffer seulement ;

4^o Que les effets du sieur Falconet, savoir les statues de marbre de six pieds de

proportions, appartenantes à Sa Majesté impériale, plusieurs caisses de modèles pour servir aux études des élèves, peintres et sculpteurs, seront transportées aux dépens de Sa Majesté impériale ;

5° Qu'il sera payé à son premier ouvrier sculpteur 6,000 livres par an, à compter du jour de son départ pour la Russie jusqu'au jour de son retour en France ;

6° Qu'il sera payé à son second ouvrier sculpteur entre 4 et 3,000 livres par an, à compter du jour de son départ pour la Russie jusqu'à son retour en France ;

7° Qu'il sera payé à son mouleur de 4,000 livres par an, à compter pareillement du jour de son départ pour la Russie jusqu'au jour de son retour en France ;

8° Qu'il sera avancé à ses ouvriers, en arrivant à Pétersbourg, le premier quartier de leurs salaires, afin qu'ils puissent s'arranger et pourvoir à leurs besoins.

9° Que le sieur Falconet n'entrera dans aucunes sortes de dépenses soit pour construction d'ateliers, matériaux, ustensiles ou autres choses ; mais qu'il fixera seulement si l'on l'exige de lui, selon l'économie et la bonne foi, le salaire journalier de tous les ouvriers subalternes qui seront payés par d'autres mains que les siennes ;

10° Qu'on lui fournira sans délai tous les manœuvres, matériaux, ateliers, ustensiles, modèles d'hommes et de chevaux à son choix et autres secours nécessaires à ses opérations, de manière qu'elles ne languissent point ;

11° Qu'il aura toute autorité dans ses ateliers de sorte qu'un ouvrier sera renvoyé et remplacé sur sa première représentation ;

12° Qu'il ne recevra des ordres que de Sa Majesté impériale, soit par elle-même, soit par son ministère ;

13° Qu'il lui sera fourni un logement propre et commode dans le voisinage de ses ateliers, une voiture à son usage journalier, une table saine et frugale où il puisse recevoir quelquefois une ou deux personnes, et surtout qu'il sera pourvu à sa dépense domestique à tous soins de maison, qu'il est incapable de prendre, et qui ne feroient que l'embarasser et le distraire ;

14° Que Sa Majesté impériale ayant approuvé ses projets, il aura l'entière liberté de les exécuter, et qu'il n'en sera distrait par quelques personnes ou sous quelques prétextes que ce soit.

15° Qu'il lui sera accordé 25,000 francs par an, jusqu'à la concurrence de 200,000 francs, en sorte que si ses travaux durent moins de huit ans, on lui parferait toujours l'honoraire de 200,000 francs, et que s'il arrivait que par maladie ou par quelques autres accidents le temps et les travaux se trouvassent prolongés au delà de huit ans, il s'en rapporte du tout à l'équité et à la bienfaisance de Sa Majesté impériale aux dépens de laquelle il continuerait d'être logé et défrayé, ne pouvant être garant d'accidents qu'il n'a pu prévoir ;

16° Que ces 25,000 livres d'honoraires annuels seront payés à Paris sur son seul reçu à la personne qu'il désignera ;

17° Que les trois ouvriers auront aussi la même facilité de faire toucher à Paris ou ailleurs la portion de leur salaire qu'il leur conviendra d'y faire passer ;

18° Que s'il arrivait que l'artiste ou ses projets ne pussent être agréés par Sa Majesté impériale, il lui serait accordé à lui et à ses trois ouvriers conjointement, pour le retour en France, la somme de 12,000 francs, qui leur aura été accordée pour leur voyage en Russie ;

19° Qu'à la fin de l'ouvrage cette même somme leur sera accordée conjointement pour leur retour ;

Le sieur Falconet a souscrit avec reconnaissance à ces propositions que nous lui avons faites, et nous lui avons délivré un double, que nous avons pareillement souscrit. Fait à Paris, ce 27 août 1766.

FALCONET.

DIMITRI, prince de Gallitzin.

Il sera permis au sieur Falconet de demander un troisième ouvrier sculpteur pour accélérer l'exécution de l'ouvrage, s'il en était besoin.

FALCONET.

DIMITRI, prince de Gallitzin.

Avant de quitter la France, Falconet avait obtenu du duc de Wurtemberg l'autorisation de disposer, en faveur de l'impératrice de Russie, de deux figures allégoriques hautes de 6 pieds, qu'il était prêt à lui livrer : ce sont les deux statues de marbre dont il est question à l'article 4 du traité. Elles avaient pour sujet la *Gloire des princes* et la *Magnificence des princes*. Le prince de Gallitzin y joignit, pour l'offrir à sa souveraine, la statue de *l'Hiver*, qui avait été faite pour le roi de France et qu'il paya 3.000 livres à Falconet. Ces objets d'art furent conservés longtemps à l'Ermitage, puis donnés au grand-duc de Weimar, dans les galeries duquel ils sont aujourd'hui.

Falconet partit pour la Russie dans les premiers jours de septembre 1766. Il nous a conservé la lettre que Diderot lui écrivit lorsqu'ils durent se séparer. A ce moment, les deux amis étaient au plus fort de leur dispute sur les sentiments divers qu'éprouvent les hommes en songeant au jugement de la postérité, et Falconet ne paraît pas avoir été le moins ardent à combattre dans cette joute littéraire, où, il faut bien le reconnaître, les armes n'étaient pas égales.

Voici la lettre de Diderot.

Mon ami, nous nous poussons sans ménagement, et la chaleur de la dispute laisse sans altération notre estime et notre amitié réciproques; avis aux artistes et aux littérateurs, qui n'en profiteront pas. Mais que nous importe? Adieu, de longtemps nous ne disputerons. Vous vous en allez; adieu, mon ami, portez-vous bien, faites un heureux voyage. Souvenez-vous, entretenez-vous quelquefois d'un homme qui prend l'intérêt le plus sincère et le plus vif à votre santé, à votre repos, à votre honneur, à vos succès, dont l'âme est malade depuis qu'il est menacé de vous perdre, et qui voit le moment de se séparer de vous comme un des plus douloureux de sa vie. J'ai beau me dire : il va exécuter une grande chose, il reviendra comblé de gloire, je le reverrai, je sens que mon cœur souffre. Adieu, adieu, Falconet; adieu, mon ami.

DIDEROT.

Quelques mois plus tard, Falconet lui répondit :

Si nous nous revoyons, ce sera donc à Pétersbourg. Le monument dont je suis

chargé ne me laissera que le temps de mourir quand je l'aurai fini. Eh! pourquoi ne nous embrasserions-nous pas chez cette souveraine auguste qui vous souhaite parce qu'elle vous aime; que je connois mieux que vous ne la connoissez, parce que je la vois, que je l'entends, que je lui trouve les principes de la plus saine philosophie... Mais est-ce à moi qu'il convient de narrer ce que son génie opère et veut opérer encore pour le bonheur de son peuple et la gloire de son empire? C'est à vous, c'est au chantre de Henri, c'est à celui de Pierre le Grand qu'il appartient de s'élever par des chants sublimes. Je n'ai pour moi que le marbre et le bronze, heureux si, avec cette ingrate et foible poésie, qui n'a qu'un mot à dire, je puis indiquer l'ébauche de mon héros.

Cher ami, dont l'âme étoit malade, souviens-toi qu'elle étoit brisée la veille de mon départ. Souviens-toi qu'après nous être quittés au milieu de ta famille et de quelques amis, tu revins chez moi, que ton âme plus foible, ou peut-être plus forte que la mienne, l'empêcha d'entrer, tu t'en retournas sans me voir. Fis-tu bien? Hélas! tu aurois trouvé ton ami sous ce berceau où nous passions ces « heures d'intimité si douces », tu l'aurois vu l'arrosant des larmes de la tendre amitié... Eh! si tu étois ici, tu les verrois couler encore et tu les aimerois. Adieu, Diderot, adieu. Viens-en verser de reconnaissance et de plaisir à Pétersbourg. Catherine les bénira.

Pour moi, je vais me livrer à la postérité. Je l'entrevois dans l'éloignement; mais je vais chanter Pierre le Grand. Il est si élevé, si haut entre l'avenir et moi, que la leur de cet avenir ainsi interprétée est à peine soupçonnée.

FALCONET.

A Saint-Pétersbourg, janvier 1767..

Les tendres sentiments que ces deux hommes témoignaient l'un pour l'autre étaient sincères. Il ne fallut pas moins que les difficultés élevées par Diderot, lorsque Falconet voulut publier la dispute dans le recueil de ses œuvres, pour détruire une intimité qui durait depuis longues années. En décembre 1766, Diderot proposa à son ami de soumettre les pièces du procès à l'impératrice.

Seriez-vous homme, lui écrivit-il, à abandonner la décision de notre querelle au jugement de ma bienfaitrice? Prenez-y garde, mon ami; cette femme est ivre du sentiment de l'immortalité, et je vous la garantis prosternée devant l'image de la postérité.

Falconet accepta le défi. Il remit le manuscrit à l'impératrice et en prévint Diderot par la lettre que nous transcrivons ici.

Perfide, vous jouez de ces tours! En est-il de plus felons? Oui, votre cause et la mienne seront portées à l'auguste sanctuaire que vous me désignez et que vous cherchez à corrompre. Mais sachez que je n'ai rien à en redouter; quelle que soit sa respectable décision, détruira-t-elle ma conscience, m'en donnera-t-elle une autre? Trouvez sur la terre une puissance assez forte pour m'ôter ma physionomie sans m'ôter la tête, et j'ai tort.

Voilà pour mon opinion, en tant qu'elle est un sentiment qui m'appartient, et si

bien identifié avec mon individu, que l'un ne peut être détruit qu'avec l'autre. Si je suis bizarre, extravagant, ridicule, d'avoir mon opinion, c'est une autre affaire. J'avouerais volontiers, s'il le faut, que les nez faits comme le mien ne sont pas des plus à la mode; mais de tous ceux qui ont été, qui sont, ou qui seront portés, c'est, je vous jure, celui qui me convient le mieux.

Vous voyez que je ne dispute plus, parce que vous vous répétez et que je vous ai répondu, et surtout parce que j'attends dans le plus respectueux silence et sans chercher vainement à prévenir mon juge, la décision qu'elle daignera prononcer sur votre opinion et sur la mienne.

FALCONET.

L'impératrice lut cette correspondance pendant le voyage qu'elle fit en 1767. Toutefois, elle se garda bien de se prononcer entre deux adversaires aussi animés l'un contre l'autre. D'ailleurs ne venait-elle pas d'obliger Diderot en lui achetant sa bibliothèque, et n'encourageait-elle pas chaque jour Falconet qui travaillait avec ardeur à son modèle de la statue de Pierre 1^{er}? Ce n'était pas le moment de prendre parti pour l'un ou pour l'autre de ses protégés. Elle devait les ménager tous deux, et elle le fit dans les termes que nous transcrivons ici.

Je ne puis décider; vous êtes tous les deux très-disposés à rester chacun de son avis, et j'aurois beau dire tout ce que je voudrais, l'un ou l'autre me feroit des objections, et la dispute recommenceroit. Si vous m'aviez dit : dites-nous votre avis, j'aurois su que répondre; mais vous me dites : décidez. Je ne puis. Si je me déclare pour M. Diderot, M. Falconet ne sera pas, de l'humeur qu'il est, persuadé pour cela; et si c'est à ce dernier que je donne raison, la logique de l'autre agira contre moi. Mais, voyons un peu : ne vous disputeriez-vous pas en théologiens? L'un dit tout net : j'en veux à la postérité, j'y cours; l'autre : je ne la méprise pas; ce n'est pas cependant pour elle bien au juste que je me donne de la peine : je veux bien faire, et c'est l'approbation de mes contemporains que je désire. Eh bien, monsieur Falconet, pour vos contemporains vous avez mis votre nom à Saint-Roch; monsieur Diderot, effacez ce nom à présent, les contemporains l'ont vu; peut-être quelqu'un y mettra celui d'un autre. Monsieur Falconet, une réponse, s'il vous plaît, à cette proposition. Si vous y mettez un *mais*, elle deviendra épineuse pour votre cause. Vous avez trouvé que vos contemporains souvent n'ont pas raison, et qu'il en est de même de la postérité; votre âme fière et vraie en veut à l'approbation du petit nombre de connoisseurs, et pourquoi seroit-ce à ceux de votre siècle? Que vous ont fait ceux qui les suivront pour ne pas vouloir leur plaire? Seroit-ce parce que vous ne les connoissez pas? Donneriez-vous un coup de poing à un inconnu? Et pourquoi donc auriez-vous si peu d'égard pour vos petits-fils? Mais votre Pierre le Grand prouvera à la postérité, non-seulement votre bonne volonté pour les contemporains, mais encore votre complaisance pour la postérité, car vous ne vous en tiendrez pas au cheval de terre glaise, mais vous finirez celui de fonte, disant toujours : je fais bien, parce qu'il ne faut pas mal faire ce qu'on a entrepris.

Mais ce cheval court malgré vous, et d'entre vos doigts appliqués sur la terre glaise, tout droit à la postérité, qui en connoitra, à coup sûr, plus la perfection que les con-

temporaires. Marquez à votre grand ouvrage où vous en étiez lorsque vous reçûtes ce billet; en revenant, j'examinerai si cette dernière phrase vous a fait rebrousser chemin.

Adieu, monsieur Falconet, portez-vous bien; je serai bientôt de retour.

CATHERINE.

P.-S. C'est un vrai plaisir de lire une dispute sans aigreur et traitée cependant avec autant de chaleur que d'agrément. Je vous renvoie votre livre; grand merci.

D'un coin de l'Asie, ce 7 juin 1767.

Ce ne fut pas seulement à Catherine II qu'on communiqua les lettres sur le jugement de la postérité, mais à Grimm, à Naigeon, au prince de Gallitzin, et à Voltaire, qui en accusa réception à Falconet par le petit billet suivant :

18 décembre 1767, au château de Ferney, par Genève.

Je vous réponds tard, monsieur, parce que j'ai été très-malade; je le suis encore, mais je n'en suis pas moins touché de votre souvenir.

Je n'ai point entendu parler dans mes déserts de votre dispute avec M. Diderot, mais je lirai avec grand plaisir tout ce que des hommes d'un aussi grand mérite que vous et lui auront écrit; vous devez être plus instruit que lui sur un art auquel vous faites tant d'honneur, et quoique je sois prêt de perdre les yeux, mon esprit tâchera de profiter de vos leçons.

J'ai l'honneur d'être, avec toute l'estime que je vous dois, monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

VOLTAIRE,

gentilhomme ordinaire de la chambre du Roy.

Diderot voulait obtenir du patriarche de la littérature un encouragement qui ne vint pas. Aussi trouva-t-il cette réponse à Falconet « polie et sèche. »

Il nous est parvenu plusieurs manuscrits des *Lettres sur la postérité*. Celui qui appartenait à Diderot, revu par lui en 1769, pendant un court séjour qu'il fit au Grand-Val chez le baron d'Holbach, est conservé par sa famille. Il a été publié, par les soins de M. Walferdin, dans le troisième volume des *Mémoires et correspondance de Diderot*. Paris, Paulin, 1834. Nous avons comparé son texte à celui des deux manuscrits qui ont appartenu à Falconet et que possède le musée lorrain de Nancy. Nous y avons constaté de nombreuses lacunes. Les sept premières lettres de Falconet n'ont pas été reproduites, non plus que celle qui est placée à la fin d'un des manuscrits de Nancy et qui est intitulée : « *Lettre ou longue récapitulation en réponse à une autre lettre qui n'est rien moins qu'abrégée.* » Cette pièce, écrite en Russie par Falconet, est une réponse à une lettre

que Diderot lui remit au moment où il allait le quitter. Nous avons trouvé aussi une sorte de post-face que Falconet intitule : *Avertissement*, et qui, en raison de son peu d'étendue et des renseignements qu'elle fournit sur ses démêlés avec Diderot, nous a paru intéressante à reproduire.

Ariste et Eugène goûtoient à la campagne les beaux jours du printemps. Les premiers rayons du soleil les invitoient le matin à se trouver dans une prairie délicieuse, où l'émail des fleurs, le doux concert des oiseaux, l'onde argentée d'un ruisseau qui se perdoit sous les arbustes et le jonc en serpentant dans la plaine... Eh! point du tout : il n'y a pas là un mot de vrai.

Diderot, le philosophe, et Falconet, le statuaire, au coin du feu, rue Taranne, agitoient la question *si la vue de la postérité fait entreprendre les plus belles actions et produire les meilleurs ouvrages*. Ils prirent parti, disputèrent et se quittèrent, chacun bien persuadé qu'il avoit raison, ainsi qu'il est d'usage. Dans leurs billets du matin, ils plaçoient toujours le petit mot séditeux qui tendoit à réveiller la dispute. Enfin la patience échappa; on en vint aux lettres. On fit plus : on convint de les imprimer. Peut-être y avoit-il dans les unes et les autres quelques idées assez peu communes pour mériter d'être contredites, attendu que la contradiction fuit les idées courantes. Toujours est-il certain que de la part de M. Diderot jamais sujet ne fut traité d'une manière plus intéressante et plus du ton de la franche amitié.

Mais comme tout est soumis à des mutations, quelquefois à propos, quelquefois non, M. Diderot m'a, depuis peu, retiré la permission d'imprimer ses lettres, et je dois respecter les droits qu'il a sur ses productions; notre correspondance deviendra dans son cabinet ce qu'elle pourra; il en a une double copie.

Cet homme rare et justement célèbre, m'ayant appris un fait qui deviendrait une forte raison de publier nos lettres, j'avois cru qu'il y auroit égard; mais il tient à sa dernière résolution : je la respecte encore. Le fait est, qu'à Pétersbourg, le manuscrit fut prêté à un Anglois, qui le copia, le traduisit furtivement, et qu'on l'a imprimé en Angleterre. J'ignore si cette traduction est exacte et si nos raisons n'en sont point altérées. Dans le doute que puis-je faire de mieux que de publier au moins les originaux des miennes? Je ne crois pas avoir de permission à en demander à M. Diderot, chacun ayant la liberté d'user de son bien à son gré, aussi trouve-t-il naturel que je dispose ainsi du mien; car c'est sur mes originaux qu'on doit me juger.

Depuis plus de quinze années que mes lettres sont écrites, je vois, en les relisant, qu'elles pourroient être plus fortes et qu'aujourd'hui je les ferois mieux peut-être; mais elles resteront à peu de chose près, comme je les fis alors. Valussent-elles plus, je n'en admirerois pas moins le feu, le génie, l'imagination hardie de M. Diderot, qui souvent a raison. Je suis fâché de ne pouvoir le prouver par ses lettres mêmes; car je ne le transcris dans mes réponses qu'à mesure qu'il me paroît avoir tort. C'est avec bien du regret que je prive le public d'une correspondance qui auroit eu du prix, si elle eût été complète. Je puis montrer au moins par le cahier de M. Diderot, que mes citations de ses lettres sont fidèles; puisqu'avant mon départ pour la Russie, il eut l'attention de les revoir et de les corriger. C'est ainsi que je les conserve et qu'on les trouvera dans mes papiers.

Diderot donne les motifs de son refus dans une lettre datée de 1780

qu'il adresse au prince de Gallitzin, en le priant de la faire passer à Falconet. C'est assez dire que les deux amis étaient complètement brouillés à cette époque et ne correspondaient plus directement. Nous avons trouvé cette pièce dans les papiers de Falconet, et l'âpre sculpteur, obéissant à un sentiment d'amère rancune, y avait crayonné cette invective à la marge :

Diderot, l'original existe et je puis le produire.

J'écris ceci de la main gauche, étant paralytique de la droite, en 1785. Quay des Théatins.

Nous transcrivons cette lettre de Diderot en entier, parce que nous la croyons inédite et parce que, sauf les quelques lignes du début, elle rentre tout à fait dans notre sujet.

Mon prince,

J'ai confié à un galant homme appelé M. Deudon, échevin de Malines, la dernière partie de vos oiseaux, avec les deux planches qui nous manquoient. Il y a huit ou dix jours que ces deux rouleaux étoient à Bruxelles, et vous devez maintenant en être en possession.

J'ai relu ma correspondance avec Falconet, sur une mauvaise copie qu'il m'envoya de Pétersbourg, il y a dix ou douze ans. Cette copie est si défectueuse en plusieurs endroits qu'on ne les entend pas. Il y a ajouté je ne sais combien de choses, pendant qu'il étoit en Russie. Je n'assurerois pas, mais je la soupçonne d'être incomplète en quelques autres. Nous sommes si pauvres, si mesquins, si guenilleux, si négligés, si ennuyeux et si diffus par tout que cela fait pitié. Cela est plein d'endroits où nous nous tutoions ; et ce ton, qui peut passer dans un ouvrage manuscrit, est du plus mauvais goût dans un ouvrage imprimé. De mon côté, tandis que Falconet faisoit ses additions, je faisois les miennes : quand on écrit au courant de la plume, tout ce qui peut être dit sur une question, ou ne vient pas, ou ne se dit pas comme il devrait être dit. Il y a parmi ses additions des choses auxquelles on peut faire une bonne réponse ; parmi les miennes, il y en a sans doute auxquelles il ne manqueroit pas de répliquer. Cet ouvrage, vaille que vaille, n'appartient ni à Falconet ni à moi mais à tous les deux, et ne peut honnêtement paroître que du consentement de l'un et de l'autre. Il y a déjà pourtant eu une infidélité de commise. Je ne sais à qui il a confié notre manuscrit, mais on en a fait une traduction angloise. S'il avoit pensé qu'en permettant à l'ouvrage de sortir de ses mains, il disposoit du bien d'autrui et s'exposoit à cet inconvénient, je crois qu'il auroit été plus circonspect. On peut confier sa bourse à qui l'on veut, mais on ne remet à personne la bourse d'un autre. Ce n'est pas ainsi que j'en ai usé, bien que je n'eusse pas trop mauvaise opinion, ni de ma cause, ni de mon plaideur, et qu'on m'en eût souvent demandé communication. Enfin, mon prince, on ne trouve pas mauvais qu'un homme se promène chez lui en robe de chambre et en bonnet de nuit ; mais il faut être déceimment dans les rues, en visite, dans une église, en public. Que Falconet publie ses lettres, si elles peuvent paroître sans copier les miennes, j'y consens. Pour celles-ci je m'y oppose formellement. J'ai promis à M^{me} Falconet de les relire, de les châtier

sevèrement, d'y ajouter avec la dernière bonne foi ce que je peux alléguer en ma faveur, ce qu'on peut m'objecter et d'envoyer ensuite ma copie à Falconet, à la condition que mes lettres du moins resteront telles que je les aurai faites; et je suis bien résolu à tenir parole. Mais quand me mettrai-je à ce travail et quand en sortirai-je ? Je ne saurois faire aucune réponse précise là-dessus. Certainement je ne laisserai pas sur le métier une besogne importante dont je suis maintenant occupé, pour entreprendre celle-là. On n'écrit pas comme on fait des ourlets et des idées ne se reprennent pas, quand elles sont coupées, comme on renoue des bouts de fil. Je serois bien aise que nous paroissons tous deux avec quelque décence. Voilà mon avis, que je vous supplie de faire passer à Falconet, en lui envoyant cette lettre, dans laquelle, avec un peu de justice, il ne trouvera rien, je crois, qui puisse lui déplaire. Il auroit à se plaindre de moi, si je publiois cette correspondance, sans sa participation, j'aurois à me plaindre de lui si elle devenait publique sans la mienne. Il fait imprimer ses œuvres en Suisse, à la bonne heure; mais cet autre-ci, n'est ni le sien ni le mien. Si nous n'existions plus ni l'un ni l'autre, celui qui en deviendroit possesseur en useroit comme il lui plairoit. D'ailleurs, cet ouvrage, après que nous y aurons mis la main tous les deux, peut également paroître à Paris et à Lausanne; il n'y a rien qui puisse effaroucher un censeur.

Je suis avec respect, mon prince, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

DIDEROT.

Ce 9 oct. 1780.

Les démêlés littéraires de Falconet avec Diderot nous ont un moment éloigné du but principal de ce travail qui est moins de rappeler les œuvres de l'écrivain que celles du sculpteur. Nous rentrons dans notre sujet en disant quelques mots de la célèbre statue équestre de Pierre I^{er}.

Le projet de ce monument grandiose, l'idée première de ce cheval qui se cabre et dont l'élan est arrêté par la main puissante du Czar, vint, dit-on, à Falconet pendant une conversation qu'il eut avec Diderot. Nous ne mettons pas en doute la vérité de cette affirmation. Toutefois, il ne seroit pas impossible que Falconet, qui avoit une vive admiration pour Puget, ait eu connaissance de la statue de Louis XIV, conçue par ce sculpteur et que la ville de Marseille présenta au monarque. Dans ce projet que la *Gazette des Beaux-Arts* a fait connaître, tome XX, page 267 et suivantes, il étoit dit : « Le cheval sera cabré, ne se soutenant que des pieds de derrière et de la queue qui se fortifiera sur la cymaise du pied d'estail. » Quoi qu'il en soit, Falconet perfectionna le projet de Puget en donnant un rocher pour piédestal à sa statue. Dès lors le champ est assez étendu pour que l'on comprenne la course rapide du cheval et le mouvement qui lui est imprimé sur le bord de l'abîme. L'action devient un fait naturel, tandis qu'elle eût semblé un tour d'adresse équestre si elle avoit eu lieu sur l'espace circonscrit d'une base rectangulaire, comme l'avoit imaginé Puget. La conception du monument, tel qu'on le

voit aujourd'hui, appartient donc à Falconet, et c'est à bon droit qu'on le lui attribue. Voici en quels termes notre sculpteur rendait compte au voyageur anglais Wraxal des motifs qui l'avaient déterminé à choisir pour son héros le costume et l'attitude qu'il lui a donnés. On était dans l'atelier de Pétersbourg.

J'ai tâché, pendant que je travaillois à ce modèle, de saisir, autant que possible, les vrais sentiments du législateur russe et de les exprimer d'une manière qu'il auroit pu reconnoître lui-même. Je n'ai point orné sa personne d'attributs à la romaine; je ne lui ai pas donné non plus un bâton de maréchal; un habillement ancien n'auroit pas été naturel, puisqu'il vouloit abolir l'habillement russe. La peau d'un ours, sur laquelle il est assis, est un symbole de la nation qu'il a civilisée. Peut-être le czar auroit pu me demander pourquoi je ne lui ai pas mis le sabre à la main? Mais il en avoit fait trop usage pendant sa vie, et un sculpteur ne doit exprimer que les parties du caractère qui lui font honneur et jeter un voile sur les erreurs et les vices qui le ternissent. Un panégyrique étudié pour l'inscription eût été déplacé et inutile, puisque l'histoire a déjà rempli cette tâche avec beaucoup d'impartialité. Je dois rendre justice au goût et au discernement de l'impératrice régnante, qui a préféré cette inscription à toutes celles qu'on auroit pu composer : *PETRO I. CATHARINA II.*

Il existe au musée de Nancy un beau dessin aux deux crayons exécuté, pour Catherine II, par un Ruthène, nommé Antoine Lossenko, qui donne une idée très-avantageuse de la statue de Pierre I^{er}. Nous l'avons comparé aux photographies que nous avons pu nous procurer et nous avons été surpris de la différence d'aspect que présentaient le dessin de l'artiste et la reproduction héliographique. Dans le premier, l'élévation du rocher qui sert de base à la statue était notablement supérieure à celle que donne la photographie. D'où venait cette dissemblance? Le poids du rocher qui, calculé géométriquement, est de trois millions de livres, a-t-il déterminé un affaissement dans le sol fangeux de Pétersbourg, malgré vingt-huit pieds de pilotage et dix pieds et demi de massif en maçonnerie? Nous avons voulu nous rendre compte de l'enfouissement graduel de ce monument, et nous avons fait prendre des renseignements à Pétersbourg. On nous a répondu que l'abaissement actuel de la statue venait de l'exhaussement annuel que subissait le sol, par suite du remaniement du pavé. En effet la gelée et le dégel successifs du printemps et de l'automne déchaussent les pierres, et il faut tous les deux ou trois ans les relayer de nouveau avec du sable. Des inconvénients analogues se sont manifestés à Paris dans la cour du Louvre, nous en avons été témoins; mais il paraît qu'à Pétersbourg ils sont plus sensibles que dans aucune autre ville. L'abaissement de la statue est donc réel, et si on ne le remarque pas, la cause en est à la façon rustique dont est travaillée la base.



STATUE DE PIERRE LE GRAND, PAR FALCONET

d'après un dessin de Lossenko.

Outre le dessin terminé de Lossenko, nous avons trouvé plusieurs esquisses du même artiste, qui furent exécutées par ordre de Catherine II et données par elle à Falconet. Nous avons fait reproduire celle qui nous présente la statue sous un aspect différent de celui qu'on a le plus souvent donné.

Dès que Falconet fut installé à Pétersbourg, il commença de suite le modèle de sa statue et le termina en dix-huit mois. Il ne fut distrait de ce grand travail que pour exécuter en marbre le buste de Catherine II et modeler l'esquisse d'un monument que le Sénat voulait élever à l'Impératrice. Le général Betzki, ministre des arts, lui en donna le sujet en ces termes : « la Souveraine accourant soutenir l'empire tombé en défaillance à ses pieds. » Falconet fut mécontent de cette donnée qu'il qualifiait d'injurieuse à Pierre III et à la Russie, et cependant il en fit une esquisse qui fut agréée par le Sénat. Le prix du monument fut débattu et Falconet montra en cette occasion un désintéressement qui lui fit honneur ; mais on ne lui avait pas laissé la liberté de régler les dispositions du programme d'après ses propres idées ; il en prit de l'humeur, brisa son ouvrage et abandonna le projet.

D'après Fortia de Piles, cité par M. Dussieux, Falconet aurait fait à Pétersbourg un Amour assis pour le comte Strogonof ; une répétition, sans doute d'une de ses statues de Paris, car Falconet n'en parle pas dans son catalogue, où il avoue n'avoir pas fait mention des répétitions ou des réductions de ses œuvres, ce qui en aurait doublé le nombre.

Au printemps de 1773, Diderot vint à Pétersbourg avec M. de Narishkine, et logea chez son compagnon de route au lieu d'aller se jeter dans les bras de son ami, comme il le lui avait promis quelque temps auparavant. Déjà, à ce moment, il y avait un peu de froideur entre eux, ce qui n'empêcha pas Diderot de visiter le sculpteur dans son atelier, et de lui écrire une lettre chaleureuse où il exalte les beautés de la statue et le caractère noble et fier de l'artiste. Cette lettre a été insérée par Lévêque dans le 3^e volume des œuvres de Falconet.

On sait que le fondeur qui devait opérer à Pétersbourg se fit attendre pendant deux ans et demi. Ce fut pour occuper ses loisirs forcés que Falconet traduisit les livres de Pline, où cet écrivain traite de la sculpture et de la peinture chez les anciens. Le manuscrit terminé, il l'envoya à Voltaire, qui lui en accusa réception par cette lettre jusqu'à présent inédite.

A Ferney, par Genève, 17 juin 1772.

Je ne puis, Monsieur, vous remercier assez de la bonté que vous avez eue de m'envoyer votre traduction de trois livres de Pline.

La bordure vaut mieux que le tableau. Vos notes m'ont instruit, et m'ont fait un plaisir extrême. Votre plume me donne une très-grande idée de votre ciseau. Je vois du génie dans tout ce que vous écrivez, et je juge que ce génie respirera dans la statue de Pierre le Grand. Si je n'étais pas octogénaire, et si j'avais de la santé, j'irais voir ce chef-d'œuvre.

Mais ce serait à condition de trouver la statue de Catherine seconde vis-à-vis celle de Pierre premier.

Vous faites, Monsieur, beaucoup d'honneur à notre nation dans les païs étrangers ; nous en avons besoin. Si je me livrais à tous les sentiments que vous m'inspirez, je vous écrirais un volume ; mais le triste état de ma santé me force de m'arrêter, sans pouvoir vous exprimer l'estime infinie avec laquelle j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très-humble et très-obéissant serviteur,

VOLTAIRE.

Le même jour, il écrivait au prince de Gallitzin, qui venait de le quitter pour aller à La Haye :

A la Haye, 17 juin 1772.

Vous avez bien raison de dire que la plupart des livres qu'on imprime aujourd'hui en Hollande ne méritent guère d'être lus, et vous pourrez en dire autant de tous ceux qu'on imprime à Paris ; mais le bon a été rare dans tous les temps et le sera toujours. Je suis très-loin de mettre le livre de M. Falconet dans le rang des mauvais ouvrages dont nous sommes inondés. Une traduction de Pline est toujours utile. Les notes de M. Falconet le sont encore bien davantage ; il se sert de sa plume comme de son ciseau.

Falconet s'est plu à raconter en détail les circonstances qui l'obligèrent à fondre lui-même sa statue, et les difficultés qu'il éprouva lorsqu'il lui fallut déterminer, d'accord avec le général Betzki, la somme qui lui était due pour ce travail supplémentaire. Nous ne reviendrons pas sur ce sujet, que son humeur irascible et l'honnêteté de son caractère l'ont porté à traiter trop longuement. Fatigué des luttes qu'il eut à soutenir, et ne se sentant plus appuyé par la faveur toute-puissante de sa bienfaitrice, il quitta la Russie avant l'inauguration de sa statue. Nous avons trouvé, dans les papiers laissés par Falconet, le procès-verbal des cérémonies qui eurent lieu lorsqu'on découvrit le monument. Nous le transcrivons ici :

Dimanche le 7-18 août fut découverte avec beaucoup de cérémonie la statue équestre de bronze de Pierre le Grand, couverte de voiles et de tableaux aussi hauts que la statue représentant à toutes les faces des montagnes et des rochers. Autour de ce monument et de la place nettoyée nommée Petrowskaya Ploschtschad : étoient rangés les quatre régiments des gardes avec leurs officiers, deux régiments d'artillerie, celui du nouveau Troitzkoi du prince Potemkin, qui commanda celui de Préobragenski, celui des cuirassiers, et deux autres beaux régiments rangés en haye autour de l'Ami-

rauté et de la place du Palais jusqu'à la maison du comte Bruce. S. M. Impériale arriva à la Place en chaloupe, descendit près du Sénat et s'y rendit à pied. A sa rencontre dans la cour du Sénat vinrent Messieurs les Sénateurs deux à deux, et la conduisirent en procession dans la nouvelle salle de la scène assemblée de ce tribunal suprême superbement décorée, où le procureur général lui tint une courte harangue et lui présenta le médaillon d'or, frappé à cette occasion illustre. De là S. M. se rendit au balcon du côté oriental de la maison où ci-devant le grand chancelier comte Bestoucheff avoit son cabinet. S. M. y assise, et à ses côtés les dames du premier rang, contempla pendant quelques minutes l'innombrable peuple assemblé de tous côtés si loin que la vue porta, même sur les remparts de l'Amirauté et sur les toits et aux fenêtres de tous les bâtimens du voisinage, se levant du fauteuil donna le signal pour la découverte de la statue. Dans l'instant et tout d'un coup, sous le son de la musique de tous les régiments et le bruit des tambours, le tonnerre des canons des yachts mouillés devant la place sur la Newa, se dévoila la statue et dans le même moment se baissèrent les tableaux qui en avoient fait les paravants. S. M. Impériale salua la statue par une inclination assez profonde de la tête et de la moitié du corps, et toutes les personnes autour d'elle en faisoient autant, et toutes les troupes présentoient les armes, commandées par le maréchal prince Gallitzin. Après la canonade de la forteresse et de l'Amirauté une triple décharge de la mousqueterie de tous les régiments termina la cérémonie. Pour cette fête les quatre premières classes de l'un et de l'autre sexe étoient invitées dans le palais du Sénat, où leur furent assignées leurs places aux fenêtres par les procureurs du Sénat et où l'on étoit servi de toutes sortes de rafraichissements. La médaille frappée sera distribuée en son tems aux personnes de la première classe de 50 ducats, de la seconde de 40, de la troisième et de la quatrième de 20 et les mêmes médailles en argent à l'état-major. Elle représente le buste de S. M. Impériale, et au revers la statue sur la grande pierre avec la légende de l'inscription en lettres d'or aux hanches du cheval ПЕТРО I КАТАРИНА II. Il y a aussi un jeton d'argent qui sera distribué à tous les bas officiers et soldats qui ont paradé à cette cérémonie. S. M. Impériale se retira du Sénat à sept heures du soir et retourna à Tsarkoesélo.

Bien que Falconet eût quitté la Russie sans prendre congé de Cathérine II, la souveraine ne lui en témoigna aucun ressentiment. Bien plus, elle lui fit envoyer les médailles frappées à l'occasion de l'inauguration de sa statue, ainsi que tous les ouvrages où il étoit question du travail qu'il venait de faire et des opérations nécessitées par le transport de la base de granit, avec les gravures de J.-V. Schley, d'après les dessins de Velten.

En revenant de Pétersbourg, Falconet s'arrêta à Amsterdam, fit un petit voyage en Frise et vint à La Haye, où il reçut ses caisses de livres et de gravures qui y étoient arrivées par mer. De retour en France, il habita dans une propriété qu'il avoit achetée à Châtenay, puis se fixa à Paris, où une attaque de paralysie le retint au moment où il voulut partir pour l'Italie (3 mai 1783.) Il mourut le 24 janvier 1791, âgé de soixante-quinze ans.

Il n'est pas possible de parler de Falconet sans dire quelques mots de M^{lle} Collot, qui fut son élève et qui devint sa bru. Marie-Anne Collot, que Diderot et Grimm appellent M^{lle} Victoire, naquit à Paris en 1748, dans une condition obscure. A peine âgée de seize ans, elle entra dans l'atelier de Falconet et devint en peu de temps assez habile, d'après le témoignage de Grimm, pour faire plusieurs bustes d'hommes et de femmes très-ressemblants et surtout pleins de vie et de caractère. Cet écrivain cite, entre autres, celui du célèbre acteur Prévillo en Sganarelle, dans *le Médecin malgré lui*, et celui de Diderot, qu'elle donna au philosophe. Ce dernier est probablement la terre cuite qui a fait partie du musée des Petits-Augustins, et qui était désigné au catalogue comme étant l'œuvre de Callot (*sic*).

Falconet avait aussi modelé un buste de Diderot ; mais, ayant vu celui de son élève, il jugea le sien très-inférieur et le brisa.

Grimm parle encore du portrait du prince de Gallitzin, ministre plénipotentiaire de Russie, « qui est parlant comme les autres. »

En 1766, M^{lle} Collot suivit son maître en Russie et reçut de l'impératrice, un an après son arrivée, une gratification de dix à douze mille livres et un traitement de seize cents livres qui fut porté, l'année suivante, à mille roubles, outre le logement et la table. Ses ouvrages lui étaient payés à part. A Pétersbourg, elle offrit à l'impératrice, qui les fit exécuter en marbre, les portraits de Voltaire et de Diderot. Elle reçut aussi la commande du buste de l'impératrice, et, pour se préparer à ce travail, elle fit le portrait de M^{lle} Anastasia, parente du général Betzki. Ce fut en 1767 que M^{lle} Collot modela le buste de Catherine II, dont elle envoya des épreuves en plâtre à Diderot et à Grimm. Plus tard, elle fit encore un médaillon en bronze de cette princesse, à la suite des victoires qu'elle remporta sur les Turcs en 1769, et un portrait du grand-duc, qui fut depuis Paul I^{er}.

En 1768, M^{lle} Collot exécuta, sur la demande de l'impératrice, le buste en marbre de son maître Falconet, qui fut placé dans la galerie du palais. C'est celui dont on voit un moulage au musée de Nancy, et dans la salle des séances de l'Académie des Beaux-Arts, à Paris. Le moule de ce buste a été conservé et appartient à M. le comte de Warren, de Nancy.

L'année suivante, 1769, elle fit pour l'impératrice les portraits de Henri IV et de Sully, d'après des masques envoyés par Lemoyne, qui les avait modelés en s'aidant des portraits de Porbus. Plus tard, elle exécuta en marbre le buste de miss Cathcart, fille de l'ambassadeur d'Angleterre. Mais de tous les ouvrages de M^{lle} Collot, le plus célèbre est la tête de la statue de Pierre I^{er}. Comment Falconet abandonna-t-il cette

partie importante de son travail à sa jeune élève ? Voici à ce sujet ce que nous a raconté la petite-fille du statuaire. Falconet avait fait successivement trois modèles de la tête de Pierre I^{er}, et les avait présentés à l'impératrice sans avoir pu en faire agréer aucun. Il revenait un soir du palais, triste et découragé. Confiant dans le respectueux intérêt que lui portait sa jeune élève, il lui conta son insuccès, lui exprima le dépit qu'il en ressentait, et le peu d'espoir qu'il avait de réaliser les idées de l'impératrice. M^{lle} Collot, qui n'avait jamais d'autre ambition que celle de contribuer à la gloire de son maître, l'écoutait attentivement et finit par lui dire : « Je crois savoir ce qu'on veut de vous. Permettez-moi d'essayer de mon côté..., peut-être réussirai-je. » Falconet accepta de grand cœur cette proposition. M^{lle} Collot passa la nuit au travail, et fit voir le lendemain à Falconet une ébauche que celui-ci s'empressa de porter au palais. Le succès fut complet. L'impératrice avait été comprise par la jeune fille. Elle déclara que le modèle de M^{lle} Collot devait seul servir à l'exécution de la tête du Czar et qu'il n'en serait pas fait d'autre. Loin d'être humilié de la supériorité qu'avait montrée en cette circonstance son élève, Falconet se plut à proclamer le fait.

Bien plus, ce fut pendant son séjour en Russie qu'il songea à attacher à lui M^{lle} Collot par des liens plus étroits. Il lui fit épouser son fils, qui arrivait d'Angleterre, où il était allé faire des études de peinture sous la direction de sir Joshua Reynolds. On sait l'estime que se portaient réciproquement le peintre anglais et le statuaire français. Ils s'écrivirent souvent et ils échangèrent leurs ouvrages. Falconet avait placé au-dessus de sa cheminée, à Pétersbourg, la gravure du tableau d'*Ugolin dans sa prison*, et Reynolds fit graver sur une pierre dure la charmante figure de *l'Hiver*, de Falconet, dont il avait reçu un modèle en plâtre.

Pierre-Étienne Falconet, fils du statuaire, ne s'est jamais élevé au-dessus de la peinture de portraits. On peut juger du talent qu'il acquit en ce genre si l'on parcourt les galeries du musée de Nancy, où se trouvent plusieurs de ses ouvrages, entre autres son portrait et celui de sa femme. L'influence que l'école anglaise a exercée sur la direction de ses études est visible. Une nature morte, de grande dimension, représentant un épagneul jouant avec un chat dans l'atelier d'un artiste, semble être une peinture exécutée en France, il y a quarante ans, lorsque notre moderne école avait remis en honneur l'étude des maîtres hollandais et flamands, ainsi que l'avait fait Reynolds à la fin du siècle dernier.

M. Henri Vienne a eu l'obligeance de nous communiquer la liste sui-

vante de portraits de P.-É. Falconet, qui furent gravés en Angleterre par Valentin Green et par d'autres artistes.

Lady Huucham en pied. 1769. Grand in-folio. — Mistress Green jouant avec son enfant. 1770. Grand in-folio. — Élisabeth, comtesse d'Ancram. 1774.

Miss Brusby, ovale en hauteur. Le premier état est avant la lettre.

Enfant à mi-corps jouant avec un chien, en hauteur. Le premier état avant la lettre.

Vieillard assis dans un bois et paraissant herboriser. En hauteur, premier état avant la lettre.

Miss Thelusson, à mi-corps. En rond. Picot direx. — Lucinde. En hauteur. Watson fec. mezzo tinte.

Marchande de pommes et de cerises. Dixon sc. mezzo tinte. Un état avant la lettre.

Quatorze portraits en médaillon, gravés en manière de crayon par Pariset. Christian VII, roi de Danemark. — Le duc de Northumberland. — G. J. Harcourt. — Vicomte Neuneham. — Horace Walpole. — Earl of Harcour. — James Granger. — G. W. Ryland. — T. Kyrbi, professeur de perspective. — T. Paine, architecte, 1769. W. Chambers, architecte. — F. Cote, peintre de portraits. — J. Reynolds, peintre de portraits. — J. Mayer, miniaturiste. — O. Humphry, miniaturiste.

P.-É. Falconet grava lui-même d'après Boucher deux petites compositions : la petite Laitière et le petit Garçon et son chéri. On ignore l'époque de sa mort.

Mais revenons en arrière et occupons-nous de M^{me} Falconet. Le mérite dont elle avait fait preuve lui fit décerner, par l'Académie des Beaux-Arts de Pétersbourg, le titre d'agrégé. Plus tard, elle sollicita de l'Académie des Beaux-Arts de Paris le même honneur que celui qu'elle venait de recevoir en Russie ; mais elle échoua.

De retour à Paris, en 1779, elle fit le portrait de M. Godefroid de Villetaneuse ; puis, étant allée rejoindre son beau-père à La Haye, elle y reçut la commande du buste du stathouder et de celui de sa femme. Ces marbres sont placés aujourd'hui dans la maison du Bois, château des princes d'Orange près de La Haye. Ce fut aussi dans cette ville qu'elle fit la connaissance du docteur Camper, savant distingué, auquel elle confia le soin de vacciner une jeune fille russe qu'elle avait amenée avec elle et qui se nommait Machinka. En reconnaissance du service qu'elle venait de recevoir, M^{me} Falconet fit le buste en bronze du docteur, dont un exemplaire en plâtre est au musée de Nancy (1780). Cet établissement possède encore un ravissant buste en marbre exécuté en Russie. M^{me} Falconet semble avoir réuni pour l'expression de cette tête charmante toutes les grâces pudiques de la jeune fille et toutes les séductions enivrantes de la femme. Est-ce à dessein qu'elle n'a fait qu'ébaucher légèrement les cheveux ? Cette apparente négligence est peut-être une coquetterie adroite de son ciseau, qui a réservé toutes les délicatesses du modelé pour le visage, et a disposé par masses profondes les ondes de la

chevelure, en leur conservant l'aspect du travail spirituel que les maîtres habiles savent donner à la terre. Cet art savant des contrastes dans l'exécution fut souvent employé par les peintres hollandais et flamands, et il n'est pas impossible que M^{me} Falconet ait voulu en faire l'application à la sculpture.

M^{me} Falconet habitait Paris pendant les premières années de la Révolution. Elle vit la tête sanglante de la princesse de Lamballe portée au bout d'une pique. Ce spectacle lui causa une telle horreur, qu'elle quitta précipitamment Paris et courut se réfugier dans une terre qu'elle possédait à Morimont, près de Nancy. Là elle vécut dans la retraite, et mourut le 23 février 1821, à l'âge de soixante-treize ans.

CHARLES COURNAULT.



ŒUVRE DE ROSEX

DIT NICOLETO DE MODÈNE



DANS un article déjà ancien ¹, nous nous sommes efforcé d'éclaircir la biographie de Nicoletto de Modène, de peindre la société au milieu de laquelle il vécut, de rechercher les influences qui ont pu agir sur son talent et de caractériser ses diverses manières. En publiant aujourd'hui l'œuvre gravé de ce maître, il ne nous reste donc plus qu'à donner quelques renseignements utiles aux amateurs qui recherchent ses estampes

et à dire pourquoi elles furent faites.

Quant aux planches de la première manière, dans lesquelles les personnages se détachent en lumière sur un fond ombré, rien n'est plus aisé que de déterminer la condition des épreuves, presque toutes ces planches ayant passé par deux états faciles à distinguer. Dans le premier état, le nom et les qualités de l'artiste s'évalent en caractères parfaitement lisibles sur des roches ou au milieu de cartouches suspendus à des arbres ; dans le deuxième, le nom et les qualités ont été recouverts par des traits irréguliers qui les rendent difficiles à lire.

Les planches de la seconde et de la troisième manière n'ayant pas subi de changements notables, les amateurs peu habitués aux estampes anciennes éprouveront quelque difficulté à en reconnaître les belles épreuves. Dans les feuilles d'une bonne condition on trouve un modelé poussé assez loin, au moyen de tailles croisées et variées. Ces tailles, gravées d'un burin délicat, entamant peu profondément un métal tendre,

1. Voir t. XXI, 4^{re} série, p. 372.

disparurent promptement au tirage, et bientôt ne laissèrent plus subsister que les premiers travaux. Les épreuves obtenues de ces planches usées ont un aspect aride; elles ne donnent qu'un contour sec et un modelé pauvrement exprimé par quelques traits simples, courts et parallèles. Si ces dernières épreuves, dépouillées de tout charme, les seules qu'on rencontre habituellement, même dans les cabinets les mieux formés, suffisent pour nous renseigner sur la composition et le style de Nicoletto, elles ne peuvent que fausser l'idée qu'on doit se faire du talent de ce maître comme graveur.

Pour être juste envers Nicoletto de Modène, il faut aussi tenir compte du mauvais tirage de ses planches, imprimées au frotton avec une encre jaunâtre, sans éclat. Dans cette persistance des artistes italiens à se servir de procédés anciens et défectueux, alors que ceux de Flandre et d'Allemagne employaient déjà la presse et une belle encre noire, on a voulu trouver une preuve pour attribuer aux peuples du Nord l'invention de la gravure en taille-douce. Tirer de ce fait une pareille conséquence, c'est aller contre toute vraisemblance, c'est nier tous les témoignages importants, comme nous le ferons ressortir dans un travail que nous préparons. Si les Italiens perfectionnèrent moins vite que les Allemands leur mode de tirage, la raison doit s'en chercher dans le but différent qu'ils poursuivirent. Pendant que, dans le Nord, les graveurs cherchaient à satisfaire un public nombreux, habitué à acheter et à collectionner les livres des pauvres et autres ouvrages à gravures, ceux du Midi travaillaient simplement pour des artisans, plus soucieux de la composition et du bon marché des gravures que de la beauté des épreuves.

En feuilletant l'œuvre de Nicoletto, notre supposition acquiert presque la force d'une certitude. On y trouve, en effet, nombre de pièces qui, sans avoir été gravées à dessein pour constituer des suites, ont presque toutes des dimensions semblables, et ces dimensions sont précisément celles que les orfèvres donnaient aux plaques qu'ils niellaient pour orner des paix ou des coffrets. Les planches d'arabesques, qui durent contribuer puissamment à répandre le goût des grotesques en Italie, et notamment dans les faïenceries de Ferrare et d'Urbino, paraissent également avoir été gravées dans le but de fournir des modèles aux décorateurs de faïences et aux sculpteurs chargés d'ornez les panneaux des meubles. C'est pour un usage analogue que semblent avoir été exécutés les dessins authentiques de Nicoletto. A la vente de M. de Nolivos, il y en avait cinq, parmi lesquels un que nous reproduisons ici et qui portait les initiales du maître, N. M. Sur les six du musée de Kensington et les quatre que nous conservons dans notre collection, on y lit une signature compo-



DESSIN DE NICOLETO DE MODÈNE.
(Collection de M. de Nolivos.)

sée des lettres Z. P. F., ou F. P. P.; mais cette signature, tracée d'une plume fine qui ne rappelle en rien les gros traits du dessin, est celle d'un amateur qui l'a posée, à notre connaissance, sur des croquis d'autres maîtres. Ces dessins, exécutés à la plume dans des dimensions identiques, ont dû faire partie d'un même cahier assez volumineux, puisque les nôtres portent les chiffres 36, 37, 38, 39, et tous ils représentent des frises ou des montants d'une ornementation très-variée. Sans être trop hardi, on peut donc avancer que Rosex, dit Nicoletto de Modène, orfèvre graveur, travailla en vue de fournir des compositions aux artisans trop inhabiles ou trop occupés pour inventer eux-mêmes les motifs dont ils décoraient les œuvres qu'ils étaient chargés d'exécuter.



L'œuvre de Nicoletto décrit par nous comprend quatre-vingt-quatre estampes, sept nielles et quatre pièces douteuses; et cependant, des soixante-huit gravures cataloguées par Bartsch, nous avons retranché les quinze pièces de la *Vie de la Vierge* (B., n° 6 à 20), le *Jugement universel* (B., 23) et les *Six Triomphes de Pétrarque* (B., 39-44). Toutes ces pièces sont d'un artiste florentin, assez médiocre graveur, qui a détruit, en les retouchant, un grand nombre de planches primitives, admirables par leur riche composition, leur grand caractère et la finesse merveilleuse du travail. Nous avons également retiré de l'œuvre de Nicoletto la *Léda* (B., n° 46), que nous avons autrefois restituée au *Maître à l'oiseau* et l'*Enlèvement d'Europe*. Personne ne nous reprochera cette dernière rectification, après avoir considéré combien est faible, dans cette copie, la facture du paysage que Rosex gravait habituellement avec tant de perfection.

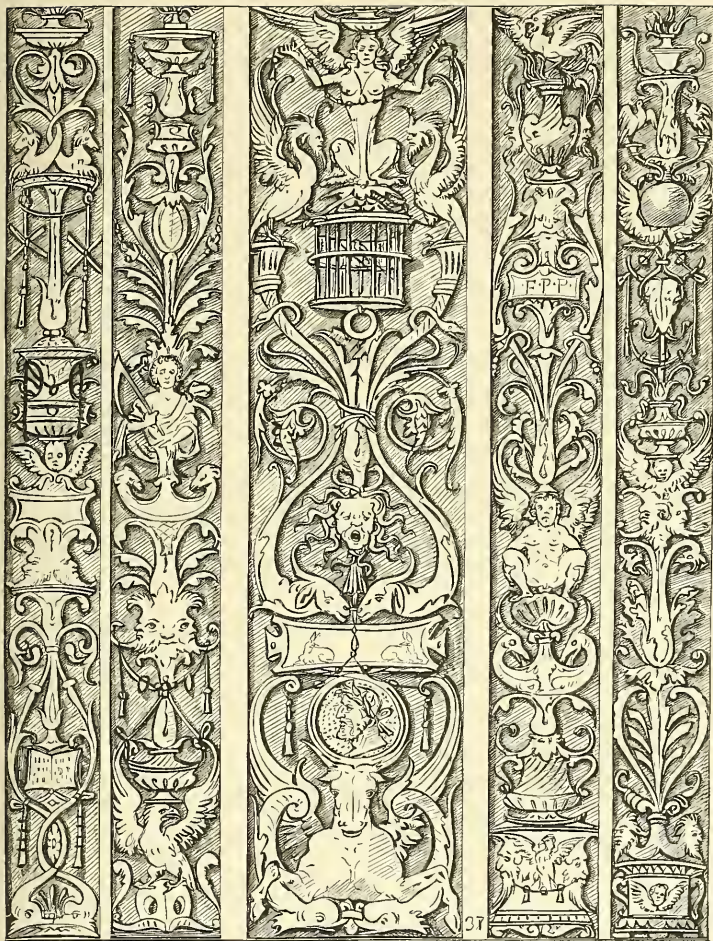
SUJETS DE L'ANCIEN TESTAMENT.

1. DAVID, VAINQUEUR DE GOLIATH.

Haut., 110 mill.; larg., 70 mill. — Passavant, 69.

Debout, adossé contre un arbre, David occupe le centre de l'estampe. D'une main il tient un glaive et de l'autre il porte la tête de Goliath; le cadavre décollé du géant est étendu derrière son vainqueur et laisse échapper des flots de sang; on aperçoit une fronde à terre, sur le devant.

A droite, un bouquet d'arbres; à gauche, un portique sur lequel sont gravées



DESSIN DE NICOLETO DE MODÈNE.

(Collection de M. É. Galichon.)

les lettres NI. RO.; la mer dans le lointain. Sur un tronçon de colonne renversé, à droite, on lit : DAVID. R.

Gravure dans la seconde manière. Paris et Berlin.

2. JUDITH.

Haut., 92 mill.; larg., 58 mill. — Bartsch, n° 2. Ottley, p. 534.

L'héroïne de Béthulie est représentée toute nue; autour de sa tête flotte une draperie dont les deux extrémités se croisent sur les épaules. Elle dirige ses pas vers la gauche, la main droite armée du fer qui vient de sauver sa patrie, et la main gauche chargée de la tête du farouche Holopherne.

Sur le piédestal d'une colonne tronquée et placée à gauche, on distingue le mot : IVDIT, et du côté opposé, sur un fût de colonne jeté à terre, les lettres : NI. RO.

SUJETS DU NOUVEAU TESTAMENT.

3. LA NATIVITÉ.

Larg., 240 mill.; haut., 228. — Passavant, n° 70.

La Vierge est agenouillée devant l'enfant Jésus couché sur la paille, auprès de saint Joseph, qui dort assis sur un bât. A droite, entre des piliers, on remarque le bœuf et l'âne. Dans le fond, à travers une arcade, débris d'un vaste édifice, on aperçoit l'ange qui annonce la bonne nouvelle aux bergers. Sur deux poutres sont des oiseaux accouplés, et, de chaque côté de la première arcade, deux statues représentant Adam et Ève. Par l'ordonnance générale, cette pièce rappelle les nos 4 et 5; mais elle leur est très-inférieure par l'exécution, qui en est même grossière. Pièce non signée. — Musée Britannique.

4. L'ANNONCIATION AUX BERGERS.

Haut., 358 mill.; larg., 225 mill. — Bartsch, n° 4. Ottley, p. 535.

Au milieu d'un superbe monument en ruine, la Vierge, à genoux, adore l'enfant Jésus couché sur un panier de joncs; à gauche, saint Joseph, debout, appuyé sur un bâton, garde une attitude recueillie; plus à gauche encore, on voit le bœuf et l'âne qui paraissent saluer la venue du Messie, et par derrière, du même côté, s'avance un berger portant une brebis sur ses épaules. A droite quatre pasteurs : le premier se prosterne; le second demeure à distance, retenu par le respect; les deux derniers, plus éloignés, se dirigent vers l'Enfant divin.

Le fond représente un beau paysage, de fertiles prairies, des troupeaux gardés par deux bergers, vers lesquels descend un ange qui vient leur apprendre la bonne nouvelle.

Le piédestal de la colonne de gauche porte l'inscription : VIRTUS ASCENDIT; celui de la colonne de droite : NICOLETO DA MODENA, avec un petit vase, deux branches de laurier et les lettres O. P., gravées au-dessous. Au bas de l'estampe, dans un cartouche : QVI SE HVMI LIAT, EXAL TABITUR. Paris.

Pièce dans la troisième manière.

Cette gravure, une des plus belles de l'œuvre, a été jugée sévèrement par Mariette dans ses notes manuscrites : « Ce Nicoletto, dit-il, est bien peu habile et ne mérite pas les louanges que lui donne Vedriani dans sa *Vie des peintres*



39



DESSIN DE NICOLETO DE MODENE.

(Collection de M. É. Galichon.)

de Modène. » Mais il est juste de dire que Mariette, comme tous les amateurs de son temps, avait peu de goût pour les maîtres primitifs, et que d'ailleurs il avait bien raison de s'élever contre les éloges exagérés de Vedriani qui ne voulait rien moins que faire de Nicoletto l'égal d'Albert Dürer et de Lucas de Leyde.

Dans l'étude de cette pièce, qui appartient à la dernière manière de Rosex, l'historien trouvera de l'intérêt. L'imagination pompeuse des hommes du Midi, rejetant la pensée que le Roi des cieux pût s'humilier au point de naître dans une étable, l'artiste a placé la scène dans un monument en ruine, de sorte que, sans démentir ouvertement le texte des Écritures, il a satisfait au goût de son siècle et de son pays. On peut encore voir dans ces vestiges grandioses la religion des Juifs tombant de vétusté; et dans la personne de l'enfant Jésus, naissant et entouré d'une gloire, l'Évangile qui va éclairer les hommes et répandre sur eux les bienfaits de la vérité.

On observera aussi que l'histoire de la Nativité se déroule tout entière devant le spectateur. Donner comme accessoires à l'action principale les diverses circonstances qui s'y rattachent; retracer l'enchaînement successif des faits qui la préparent; faire, en un mot, le récit complet d'un événement avec le pinceau ou le burin, c'est une coutume qui s'est maintenue longtemps et à laquelle Raphaël s'est soumis.

5. ADORATION DES BERGERS.

Haut., 250 mill.; larg., 185 mill. — Bartsch, n° 3. Passavant, n° 3.

La Vierge, agenouillée au milieu et sur le devant de l'estampe, adore l'enfant Jésus couché sur un drap étendu à terre. Le bœuf et l'âne sont prosternés à ses pieds. Au delà de l'Enfant, un peu vers la droite, saint Joseph, debout, tient une lanterne. A gauche, un berger est agenouillé, et deux autres approchent. Un quatrième, à genoux, vers la droite, a les mains croisées sur la poitrine.

Le fond offre la vue d'un monument voûté et en ruine. (Musée Britannique.)

Ce morceau, composé d'une manière charmante, et dans lequel les fonds sont traités avec beaucoup de goût, est indubitablement de Nicoletto, bien qu'il ne porte pas son nom. Les figures de l'enfant Jésus, de la Vierge, de saint Joseph et des trois bergers qui occupent la gauche, sont prises dans une estampe de Martin Schöngauer (N° 4 de son œuvre).

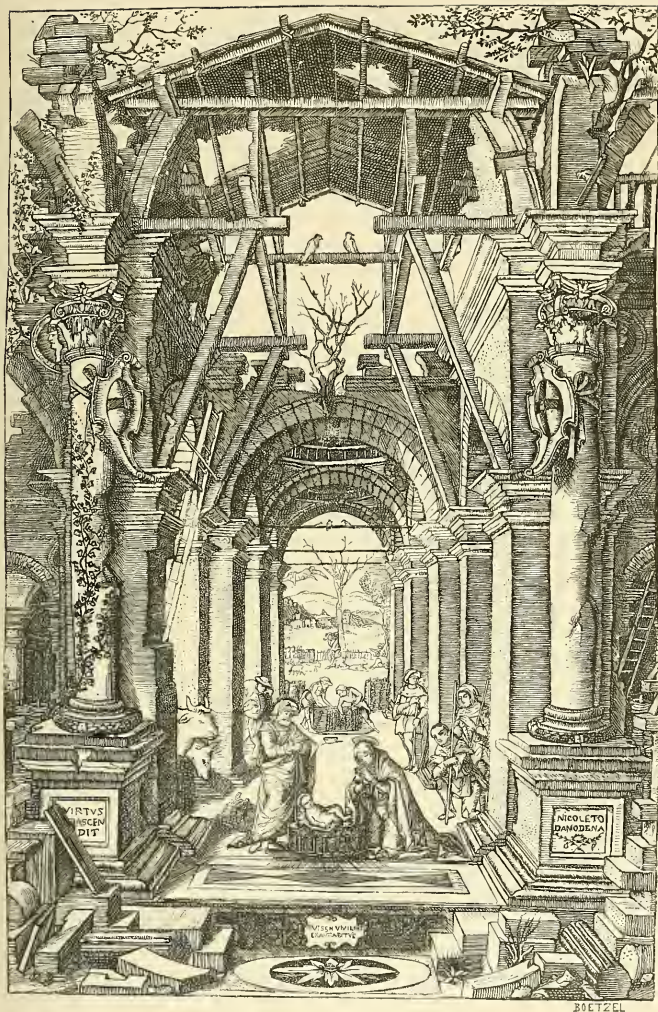
6. JÉSUS-CHRIST APPARAISSANT A MADELEINE.

Haut., 245 mill.; larg., 170 mill. — Passavant, n° 71.

Le Sauveur est à droite, le corps enveloppé d'un manteau, les pieds posés sur des fleurs. Il porte à la main une bannière surmontée d'une croix et adresse la parole à Madeleine, qui se tient agenouillée et étend vers lui la main droite. Près de la sainte femme on voit le vase qui renferme les parfums qu'elle répandit sur les pieds de Jésus-Christ.

Dans le lointain, la mer baigne le pied de plusieurs montagnes. Paris.

Cette pièce, sans marque, est une copie de l'estampe de Martin Schöngauer décrite par Bartsch sous le n° 26. Nicoletto, comme dans toutes ses autres copies d'après les maîtres allemands, y a conservé son caractère italien.



L'ANNONCIATION AUX BERGERS.

(Estampe de Nicoletto de Modène.)

7. JÉSUS-CHRIST.

Haut., 162 mill.; larg., 106 mill. — Ottley, p. 536. Passavant, n° 77.

Jésus-Christ est représenté debout sur un dallage de pierres blanches et noires. Un nimbe entoure sa tête, et une robe, recouverte par un manteau, vêt son corps. Il porte dans sa main gauche le globe de l'univers, surmonté d'une croix, et bénit de sa main droite levée. De chaque côté de la tête sont gravés les monogrammes du Christ; et dans le milieu du bas le monogramme du maître (Musée Britannique).

8. L'HOMME DE DOULEURS.

Haut., 150 mill.; larg., 105 mill. — Bartsch, n° 21. Ottley, p. 535.

Les yeux fermés, la tête couronnée d'épines, la main droite à son côté déchiré par la lance du soldat, l'Homme de douleurs est assis sur le bord de son sépulcre. Cinq anges lui prodiguent des soins, en soutenant son corps défaillant et en essuyant ses jambes.

Dans le lointain, on aperçoit le drame du calvaire.

Sur une pierre placée au-devant de la gauche on lit : NICOLETO DA MODENA. Paris.

Cette estampe est la seule, parmi celles de la troisième manière, qui n'accuse pas un certain goût pour l'architecture ou la statuaire. Elle est également la seule de l'œuvre dans laquelle on trouve l'intention de représenter une scène pathétique; mais il faut bien reconnaître que Nicoletto n'y a guère réussi. Le Christ est sans dignité et les anges grimacent sans pleurer.

9. LE SAUVEUR.

Haut., 124 mill.; larg., 87 mill. — Bartsch, n° 22. Ottley, p. 536.

Le Sauveur, debout, fait un geste de la main droite, et de l'autre soutient la croix; le sang s'échappe de la plaie de son côté et tombe dans un calice posé à terre.

Au fond, et à gauche, le calvaire; à droite, le tombeau. Les instruments de la Passion sont en partie suspendus à la croix et en partie placés aux pieds du Christ. Dans le bas de la planche, à gauche, sont gravées les lettres NI.

10. LA VIERGE ASSISE.

Haut., 147 mill.; larg., 103 mill. — Bartsch, n° 5. Ottley, p. 535.

La Vierge, adossée à un groupe d'arbres, est assise sur un tertre, au centre de la composition. En souvenir du *Cantique des Cantiques*: « Tu as un jardin fermé, ma sœur, mon épouse, une source scellée... », une palissade est placée derrière elle. L'enfant Jésus, assis sur un coussin posé sur les genoux de sa mère, tient dans sa main gauche un oiseau qu'il vient de façonner avec de l'argile, et auquel, suivant une légende alors en crédit, il donne la vie. Dans une bordure qui court le long de la robe de la Vierge, on lit : PVLGRA ES ET DECORA FILIA IERUSALE.

Le paysage offre la vue d'une large rivière, dans laquelle, à droite, un homme

pèche, appuyé contre une rampe. Au bas de cette estampe, qui appartient à la troisième manière du maître, et au milieu, on lit : NICOLETO DA MODENA Paris. Pièce dans la troisième manière.

41. VIERGE SUR UN TRÔNE, ENTRE DEUX FRANCISCAINS.

Haut., 215 mill.; larg., 160 mill. — Passavant, n° 74.

La Vierge, assise sur un trône, est vêtue d'un manteau orné sur l'épaule gauche d'une étoile.

L'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère, pose une de ses mains sur un livre ouvert, et de l'autre bénit.

Deux anges, posés sur le couronnement du trône, jouent, l'un de la cornemuse, l'autre du tambourin. De chaque côté, deux autres anges, portés sur des nuages, adorent l'enfant Jésus.

A gauche, auprès des marches du trône, saint François est agenouillé et porte une croix; à droite, saint Bonaventure, également agenouillé, tient un lis et un livre. Aux pieds de la Vierge, sur la première marche du trône, on remarque une pomme, le fruit cueilli sur l'arbre de la science qui perdit l'humanité.

Cette pièce n'est point signée, mais nous croyons être dans le vrai en la regardant comme une œuvre des commencements de Nicoletto. Paris.

42. AUTEL DE LA VIERGE.

Haut., 430 mill.; larg., 340 mill. — Passavant, n° 73.

La Vierge, assise sur une trône magnifique, surmonté de deux anges qui portent une couronne, tient entre ses bras l'enfant Jésus, qui l'embrasse. Dans des niches disposées de chaque côté du trône sont placées, à gauche, sainte Catherine; à droite, sainte Lucie. Au-dessus des deux saintes vierges, des bas-reliefs retracent le sacrifice d'Abraham et la mort d'Abel.

Dans le haut brûle une lampe attachée à des guirlandes de fleurs et de fruits, sur lesquelles sont posés deux oiseaux empruntés à une estampe de Martin Schöngauer (Bartsch, n° 114). Sur les pilastres qui encadrent la composition, on lit, à gauche : ALTO; à droite : MDI. Sur le devant du piédestal, portant pour inscription : REGINA CELI LETARE ALLELVIA, on remarque deux tourterelles, emblèmes de la chasteté; tandis qu'un singe, « cette beste qui, au dire de Guillaume, clerc de Normandie, au diable aïert et ressemble, » passe devant l'autel en se dirigeant vers la droite.

Dans un cartouche placé au centre du piédestal on lit : NICOLAVS NVMINSIS FECIT. Paris. — Munich.

Cette pièce, qui est, par ses dimensions, la plus considérable de l'œuvre, en est aussi une des plus parfaites. Elle offre plusieurs particularités intéressantes. Outre les oiseaux perchés sur les guirlandes, la façon dont sont accentués les plis des robes des deux saintes indique l'influence directe de Schöngauer. Ces deux saintes rappellent aussi beaucoup trop celles que Luini a peintes de chaque côté du tabernacle de San Maurizio, pour qu'on ne puisse pas supposer que Nicoletto les ait vues dans un voyage qu'il a dû faire à Milan.

43. VIERGE À LA TÊTE DE MORT.

Haut., 65 mill.; larg., 95 mill. — Passavant, n° 75.

La Vierge, vue dans une salle, donne le sein à l'enfant Jésus; tout auprès d'elle une tête de mort frappe le regard.

Dans une tablette se trouve le monogramme : NI, avec un petit vase placé au-dessous.

Catalogue Malaspina, t. II, p. 38.

14. LA VIERGE AU CHAT.

Haut., 150 mill.; larg., 100 mill. — Passavant, n° 76.

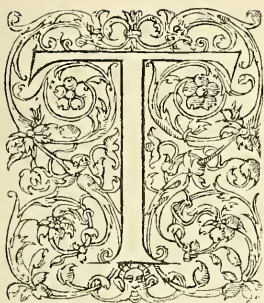
La Vierge, vue à mi-corps, soutient l'enfant Jésus, nu et debout, sur un coussin posé sur une balustrade, devant laquelle on remarque un chat et une pomme. Un large panneau de marbre, fortifié à gauche et à droite par des pilastres qui supportent une voûte ruinée, ferme presque entièrement le fond et ne laisse à gauche qu'une échappée sur un fleuve qui baigne une ville. Pièce non signée. — Paris.

ÉMILE GALICHON.

(La suite prochainement.)

SALON DE 1869

LA GRAVURE.



ELS qu'ils sont organisés, c'est-à-dire s'ouvrant à jour fixe et pour un temps déterminé, les Salons ont l'incontestable avantage d'appeler la foule plus impérieusement qu'à des expositions permanentes. Mais ils ont l'inconvénient de lui laisser croire qu'elle a sous les yeux l'ensemble complet des productions récentes de l'art français dans la peinture, la sculpture ou la gravure. Ils l'habituent à tirer des conséquences trop générales d'une réunion d'œuvres que le hasard — sinon des circonstances plus graves — a pu décapiter de ses plus hauts morceaux. La valeur de l'Art ne s'établit pas par une moyenne. D'ailleurs la statistique est une science aléatoire dont les additions n'offrent souvent que de monstrueux paradoxes. Si l'on a compté deux centenaires dans la population hâve et grelottante d'un village de la Sologne, il ne s'ensuit pas que la vie, même moyenne, s'y écoule plus lentement qu'ailleurs; et lorsque Eugène Delacroix, Théodore Rousseau, David d'Angers, Daumier, étaient exclus d'un Salon, il n'en fallait pas conclure que la France ne comptait alors ni un peintre d'histoire, ni un paysagiste, ni un sculpteur, ni un caricaturiste de haute volée.

La gravure n'a jamais été et ne pourrait que difficilement être complètement représentée dans les Salons annuels. Les graveurs en réputation ou à clientèle sérieuse s'y risquent seuls, forcés souvent par les éditeurs qu'affrlande la semi-publicité du livret. Encore ne montrent-ils que les morceaux d'élite de leur œuvre, et non les gravures de moindre effet qu'ils exécutent ou qu'ils dirigent pour les publications courantes.

Donc il y a en dehors du Salon une masse considérable « d'illustrations », soit sur bois, soit sur cuivre, auxquelles le public ne prête qu'une attention distraite lorsqu'il les rencontre dans les livres nouveaux et qui cependant serviraient beaucoup pour établir une balance internationale. La gravure, menacée, par les procédés nouveaux, tend de plus en plus à devenir un art d'exception. Il est donc de l'intérêt de ces artistes de venir présenter leur travail et leur nom à la foule. Cette année, ils m'ont paru plus nombreux et plus aguerris. Et, sous réserves de ce que je connais dans les ateliers ou dans les publications récentes, cette exposition-ci me semble encore en progrès sur celles des années précédentes.

Par exemple, il ne faut pas les féliciter, les graveurs, du scrutin qui a ouvert le Salon. Que d'erreurs dans l'ordre moral, si l'on cessait de tenir les minorités pour ce qu'elles valent et les scrutins pour ce qu'ils provoquent! La vérité flotte dans le suffrage universel comme ces bouteilles lancées à la mer par un équipage en péril et que le *Barkilphedro* de *l'Homme qui rit* avait pour charge de déboucher. La vague les berce, les rapproche, les éloigne, les reprend pendant des semaines et des mois, mais elles finissent toujours par toucher un rivage. Cette année, la liste du scrutin avait été cachetée dans une choppe à bière. Les premiers y figureraient les derniers, et les derniers y étaient les premiers. Eh qu'importe? l'honneur des maîtres qui ont accepté sans bouderie des fonctions qui leur arrivaient presque par raccroc est-il atteint par une gaminerie? Au contraire, qu'est-ce que les autres jurés ont gagné à un succès postiche, si ce n'est d'être un peu vertement discutés? Rien de grave en cela, et rien que d'utile par le résultat. Tout excès provoquant une réaction, l'an prochain les électeurs du camp opposé s'entendront mieux à l'avance et se dérangeront pour aller voter. S'ils sont vaincus, eh bien, qu'importe encore? L'abstention seule est stérile. Il faut toujours compter ses forces.

Tant que l'Institut fut chargé de la garde du sérail, est-ce que l'eau-forte, — ce moyen si vif et si net, si spontané et si varié, si propice à la peinture et si compréhensible à la foule, — est-ce que l'eau-forte put montrer à la porte le bout de sa patte blanche? Non, non, personne n'y eût osé songer. Elle était traitée de « bagatelle », de même que les bois — les bois des graveurs de Raffet ou de Meissonier, — étaient qualifiés « de canards. » Que les temps sont changés! Aujourd'hui, ce sont les graveurs à l'eau-forte qui composent des listes d'où sont exclus les burinistes, et ce sont les graveurs sur bois qui disposent de la majorité quand vient le scrutin pour les médailles.

Le burin compte cependant encore des amis. Le succès rapide et

sérieux de la *Société française de gravure* l'a bien prouvé. Au commencement de l'an dernier, M. Émile Galichon écrivait dans la *Gazette* : « Une société vient de se constituer pour soutenir un art qui a brillé d'un vif éclat en France. Bien des esprits faciles à s'alarmer ont prédit la mort de la gravure par le fait de l'engouement du public pour la photographie. Il n'en sera rien cependant. Si la photographie sert à merveille nos besoins de curiosité, de renseignements exacts, elle ne répond à aucune des conditions sérieuses de l'art; et, nous en avons la certitude, prochainement il se produira une réaction favorable à la gravure. Mais, jusqu'à ce jour, qui ne peut être éloigné, il est bon, il est nécessaire de maintenir le burin dans la main de nos graveurs, pour ne pas perdre les bénéfices d'une tradition si longuement et si péniblement acquise. » Bien des amateurs pensaient ainsi, et c'est pour cela qu'il a été facile de créer et de faire prospérer la Société française de gravure. En moins d'un an, elle a pu recueillir et dépenser plus de 25,000 francs. Elle a dépassé ses promesses en donnant à ses souscripteurs trois grands burins au lieu de deux.

La première distribuée de ces gravures a été la *Maitresse du Titien*, par M. Danguin, et j'ai dit, en son temps, que j'aurais voulu qu'en face d'un tableau d'une si belle pâte l'artiste eût manié son burin avec plus de feu. — La seconde gravure est d'un Espagnol, élève de M. Henriquel-Dupont, M. Rossello. C'est le *Christ mort*, de Philippe de Champagne, qui se voit dans le salon carré, au Louvre. M. Rossello a su répandre sur le ton des chairs une sorte de voile mystérieux d'un effet frappant. La gravure n'a point la ressource de la coloration. Quelle difficulté pour arriver, à l'aide du blanc et du noir, à faire comprendre l'intention picturale de l'artiste! Les pieds offrent des travaux d'une rare souplesse; l'anatomie est exacte; seule, la tête me paraît moins scrupuleusement dessinée. — La troisième planche, celle que le bureau de la Société avait, strictement, le droit de réserver pour inaugurer la seconde année, c'est la *Stratonice* d'Ingres, gravée d'après l'original par notre cher collaborateur Léopold Flameng. Je ne sais si c'est son chef-d'œuvre, car Flameng a déjà gravé bien des choses exquises, mais c'est assurément sur cet acier qu'il a donné son plus grand effort. Il a commencé d'abord d'après une photographie; puis il a marché d'après un dessin corrigé sur l'original; enfin c'est à Twickenham même, dans les salons hospitaliers et remplis de tant de chefs-d'œuvre du duc d'Aumale, qu'il a terminé sa planche. Je lui sais gré d'avoir tiré un si bon parti d'un tableau qui, au point de vue de l'aigreur du ton, de la multiplicité des détails, de l'inégalité de certaines figures est des plus difficiles à rendre.

Il manque d'harmonie. L'unité n'est que dans la scène. Toute la partie architecturale, tous les accessoires ont été peints, changés de place, repeints dans l'atelier d'Ingres, je ne sais combien de fois, sous ses yeux, par ses élèves : ils sont marqués au timbre sec de la volonté tenace. Mais, en revanche, que de grâce dans cette frêle et coquette Stratonice que Ingres a si fidèlement copiée d'après quelque terre cuite grecque ! Et quel étonnant arrangement de nature dans le geste du jeune homme, mourant d'amour, qui veut à la fois suivre des yeux sa belle-mère adorée, se cacher le visage et écarter la main du médecin, qui surprend les battements accusateurs de son cœur ! Flameng a bien senti juste que c'était là le nœud du drame et la réussite du peintre. Il y a mis tout son talent et toute son émotion, toute son habileté et tout son goût. A la vue de cette gravure, Ingres l'eût serré en pleurant dans ses bras.

Donc, pour en terminer avec la Société française de gravure, il faut la louer pour ce qu'elle nous a donné et la louer pour ce qu'elle va nous donner encore. Vingt-cinq mille francs distribués par an sur la table des burinistes, il y a là, ce semble, de quoi faire réfléchir la Chalcographie des Musées impériaux ! Voyez-vous ces particuliers qui s'imaginent de se grouper pour maintenir à flot un art éminemment national au moment où il allait sombrer ! Les noms des maîtres dont la Société nous annonce les œuvres successives, Luini et Memlinc, Raphaël et Sébastien del Piombò, Lesueur et Rubens, disent assez que les tendances de cette Société, fondée dans le but unique d'encourager l'art de la gravure, sont exemptes de tout esprit d'exclusion, que ce qu'elle entend chercher partout, c'est la plus haute expression du beau. De plus, « la Société s'efforcera de maintenir chacun dans la voie qui correspond le mieux à ses aspirations. » C'est fort bien. Mais il faut alors ajouter à ce programme libéral bien des noms d'artistes français, ceux surtout de l'école moderne, que la Chalcographie impériale paraît précisément ignorer : Gros et Gérard, Bonington et Prud'hon, Decamps et Delacroix, et d'autres encore. Tout l'art n'est pas dans le passé. Tout l'art n'a pas été absorbé par l'Italie et par les Flandres. L'art éternel et cosmopolite a été aussi étonnant et aussi subtil en Angleterre et en France qu'en Espagne et en Hollande. Hogarth, Gainsborough, Reynolds, les connaît-on ici ? Et n'y aurait-il pas quelque enseignement utile dans le *Plafond d'Apollon* ou dans les épisodes de la *Vie de Samson* ? Il est aussi fort désirable que la Société édite surtout des chefs-d'œuvre peu ou point connus. L'éducation générale a tout à y gagner.

M. Henriquel-Dupont avait envoyé l'état définitif des *Pèlerins d'Emmaüs*, commandés par la Chalcographie. C'est une gravure de haut style

sur laquelle nous aurons à revenir spécialement quelque jour. — Quant à *la Source*, de feu Calamatta, M. Charles Blanc, en parle aujourd'hui même avec l'autorité d'un maître écrivain et l'émotion d'un élève respectueux.

M. Ferdinand Gaillard, dont nous avons été le premier à signaler les surprenantes qualités, ne nous a point fait mentir. Il demeure original et convaincu. La *Vierge de la maison d'Orléans*, ce doux et fier petit panneau de Raphaël, qui de la vente Delessert est passé chez le duc d'Aumale, et *l'Homme à l'aillet*, ce prodigieux van Eyck de la collection Suermondt, lui ont valu une médaille bien gagnée. La *Vierge* de Raphaël n'est point d'une littéralité scrupuleuse ; l'esprit du tableau est plus sobre d'effet, plus glacé de monochromie ; il y a de la part de M. F. Gaillard des altérations ou plutôt des substitutions de dessin évidemment intentionnelles, dont la discussion, sinon l'explication, nous entraînerait trop loin. Mais *l'Homme à l'aillet* me paraît un de ces rares chefs-d'œuvre que les amateurs couvrent plus tard de pièces d'or alignées. Je ne sais rien de plus photographiquement mis en place et de plus artistiquement interprété : le ton mat de la peau, le soyeux du bonnet de fourrure, la cassure des plis d'un visage parcheminé par les soucis du négoce et de la politique, l'intensité hardie et prudente du regard, la tension de l'arc de la bouche et la puissance des mâchoires, la main, l'oreille, les verrues, tout y est vivant, précieux, modelé, ciselé comme dans l'original de van Eyck, mieux encore, comme dans la glace où se regardait ce sérieux bourgeois flamand ! Il faut voir, de ce cuivre caressé plutôt qu'atteint par le fil acéré du burin, il faut voir une épreuve d'essai. Le velours noir n'a pas de tons plus assourdis et de passages plus riches. Mais là est la condamnation de ce système de gravure. Il n'y a qu'une vingtaine d'épreuves réellement parfaites. Le travail est tellement fin, tellement serré, que le métal ne peut résister à un passage réitéré sous la presse, même après avoir subi l'opération préservatrice de l'aciérage. En somme, si l'on ne fait point consister l'art des graveurs dans l'emploi d'un certain nombre de travaux traditionnels, si c'est l'art de représenter à son gré sur le cuivre ce que l'on voit sur une toile, M. Gaillard doit être tenu pour un des graveurs les plus remarquables de notre génération.



Le succès de l'eau-forte, dans ces dernières années, a dépassé tout ce qui se pouvait espérer. C'est à la *Gazette*, je crois, qu'il faut en

reporter l'honneur. Au moment où elle fut fondée, le cahier des seize *Vues de Paris*, par Méryon, se vendait 30 francs. C'est *trois cents francs* aujourd'hui que les marchands le payent en belles épreuves. Des états de Jules Jacquemart, l'*Érasme*, de Bracquemond, la *Source*, de Flameng, ont atteint, de la main à la main, cent francs. Que sera-ce lorsque les belles épreuves sur japon ou sur vergé ancien passeront par les ventes! Le public s'est fait son éducation en comparant les eaux-fortes de peintres, — Leys, Meissonier, Gérôme, Seymour-Haden, Millet, Th. Rousseau, — que la *Gazette* lui a offertes. Sans parler des amateurs d'estampes anciennes, ce public sait aujourd'hui ce qui constitue la qualité d'un tirage, d'un papier exceptionnel, d'une marge vierge. Il s'est passionné aussi pour la modernité de ces œuvres écloses à ses côtés, reflétant la couleur, le mouvement, l'énergie, la tendresse des maîtres dont il n'a appris que récemment à sentir la peinture. Cette revendication est un des traits marquants de cette époque si pleine de contradictions apparentes et si supérieure par le sens critique.

Ses pères furent tièdes et n'assistèrent qu'en spectateurs indifférents à la rude bataille du romantisme. Que de pensées ardentes et douces les combattants d'alors eussent confiées au cuivre! Delacroix a égratigné quelques croquis. Decamps aussi. Mais ils sont mordus sans effet, sans cette science de métier qui parfait l'aspect des choses. Paul Huet, lui, fut du premier coup d'une habileté singulière; ce sont, je pense, les artistes anglais installés à Paris, du milieu à la fin de la Restauration, qui lui enseignèrent toutes les ficelles. Son fils, M. René-Paul Huet, qui conserve pour le talent de son père une admiration passionnée, a retrouvé ces cuivres, dont un grand nombre sont complètement inédits, et avait envoyé au Salon quelques *Vues de Normandie*, un *Cavalier passant le soir à l'angle d'un bois*, et des *Bracconniers dans une forêt*¹. C'est d'un maître paysagiste.

Je retrouve à ce Salon presque tous les peintres collaborateurs du livre-album édité par Lemerre au commencement de l'année, les *Sonnets et Eaux-fortes*. Tous les artistes n'avaient point compris l'importance d'une publication qui réunissait côte à côte l'art et la poésie actuels. Quelques-uns resteront comme déshonorés par leur incurie ou leur trahison, mais ils sont en bien petit nombre. En revanche MM. Jongkind, Feyen-Perrin, Bracquemond, Nanteuil, Jules Jacquemart, Flameng, Courtry,

1. Je n'insiste point à cette place, qui m'est mesurée, sur la valeur du faire et de l'aspect d'eaux-fortes, si bien marquées au cachet de leur époque. J'en ai déjà parlé et j'y reviendrai prochainement à propos d'un tirage restreint que M. René-Paul Huet va faire des cuivres de son père.

Rajon, Edwards, Gaucherel, Lalanne, Manet, Michelin, Hédouin, Edmond Morin, Queyroy, Edwards, que je retrouve ici, ont bravement fait leur devoir, sans compter les maîtres tels que Leys, Corot, Daubigny, Millet, Gérôme et jusqu'à Victor Hugo.

Je rencontre aussi les collaborateurs de cette *Illustration nouvelle* qui a succédé, dans un format plus favorable et avec plus de tenue, à la *Société des aquafortistes*, et les collaborateurs du *Musée universel*, entrepris par M. É. Lièvre et dirigé par lui avec un vif désir de plaire à la foule. Parmi ceux-ci je compte M. Bracquemond avec sa chaude *Promenade réunitienne*, d'après Bonington; M. Jacquemart, qui a reproduit avec son miroitement vitreux et son modelé fondant une plaque de porcelaine à pâtes rapportées de Solon-Milès, de Sèvres, la *Vigilance*; puis Jules Michelin, qui dans ses paysages sait choisir avec un tact si juste des beaux endroits de la forêt ou du ruisseau¹. M. Greux, un des meilleurs artistes qu'ait occupés M. É. Lièvre pour la reproduction des objets d'art, dans ses *Collections célèbres*, a exposé un *Vase en argent*, offert par la ville de Paris à l'ingénieur Emery. M. Greux, artiste dont l'application égale la modestie, a donné dans ce travail, d'autant plus ardu qu'il n'avait qu'une photographie sous les yeux, une note qui le place immédiatement à la suite de M. Jules Jacquemart. Le métal est modelé avec son ton naturel et sans sécheresse.

M. Edwin Edwards avait envoyé d'outre-Manche quelques vues de Londres, dont l'une, prise de la terrasse de l'Observatoire de Greenwich, est comparable pour les dimensions à la grande *Vue de San-Francisco*, qui fut la cause déterminante de la folie de Méryon. Je ne pense pas que M. E. Edwards ait à redouter de si tristes destins. J'ai assisté à ses débuts, ses progrès sont sensibles. C'est un talent d'une tenacité et d'une circonspection étranges. Ses eaux-fortes me font souvenir de ce carré anglais qui, à Waterloo, supporta sans faiblir les charges éperdues de l'armée française. Lorsqu'il occupe une position, rien ne l'en peut déloger. Ses yeux perçants voient tout : le brin d'herbe du premier plan, les poutres du pont que l'on construit et la silhouette des moindres cheminées qui se profilent sur le ciel. Le résultat cause plus de surprise que de charme. Mais il en est de cette œuvre comme de la maison anglaise : lorsqu'on en a forcé la porte, il semble qu'on s'assoie au foyer d'un ami éprouvé. Il faut laisser M. Edwards à son impression, telle qu'il la sent et telle qu'il

1. J'aurais eu plaisir à m'étendre un peu sur les envois de M. Jules Michelin, qui étaient vraiment remarquables et lui eussent valu probablement une médaille s'ils n'eussent point été si mal exposés. Quoi de plus cruel pour un artiste de conviction que se voir l'innocente victime d'un accrocheur de cadre sans responsabilité?

la rend¹. Tout ce que je lui reprocherai, c'est d'exprimer une intention plus littéraire que pittoresque, en faisant passer sur la ville tous les nuages dans un visible mouvement d'ascension. On dirait moins un ciel que des vapeurs s'élevant d'une chaudière bouillante. Cela n'ajoute point à la vérité réelle; au contraire, les vapeurs ondoyantes qui couronnent Londres sont d'une qualité de ton plutôt opaline que heurtée.

Nos artistes français entendent tout autrement la reproduction des monuments. Plus esclaves de l'exactitude que de l'effet d'art, ils cherchent moins à rendre des aspects que des détails précis. Ils ont trouvé juste l'alliance de l'archéologie et du pittoresque. Dans ce sens, M. Queyroy est le plus travailleur, et, — si les médailles devaient jamais m'étonner, — je n'étonnerais que ce consciencieux artiste provincial n'ait point encore été réprimandé. La série des *Monuments du centre de la France* s'augmente chaque année de planches d'une haute importance historique. Si le jury attend qu'il produise quelque chose de supérieur, pour l'intuition du passé et la sincérité de la restitution, à son *Hôtel Jacques Cœur, à Bourges*, je lui conseille amicalement de se frotter un peu les yeux. — M. Octave de Rochebrune, que les jurys n'ont point si longtemps fait soupirer, n'a point trahi, du reste, les bienfaits que l'on redoublait. Il apporte à ses dessins une rare perspicacité architecturale. Mais les défauts qui lui ont été signalés s'accroissent : l'emploi trop peu déguisé des renseignements photographiques, l'abus de l'opposition du noir et du blanc, le désir trop marqué d'arriver à l'effet par des arcades ou par de larges parties de premiers plans, salies par des ombres charbonneuses. Je crois que Piranesi le préoccupe, et Piranesi a été maître trop surfaît pour être un guide sûr. — Viennent ensuite M. Lalanne, un croquisseur fort habile, qui a eu le tort, cette année, d'imiter à s'y méprendre, dans la *Vue de Fribourg*, la méthode mais non pas la fine désinvolture de Seymour-Haden; puis le naïf Trimolet, qui dessine comme les artistes de la fin du XVIII^e siècle; Potemont, dont l'aplomb doit être souvent compté pour du talent; M^{lle} Niel, qui a étudié en fille d'érudit les vibrants croquis de Canaletti et les dessins puissants de Méryon; enfin M. Delauney, artiste vraiment touchant, jailli tout entier de son cru, qui dessine et grave déjà aussi bien que personne, et qui certainement un jour dessinera plus singulièrement que tous les autres, parce qu'il doit tout à la nature et à la réflexion.

1. M. Holloway fils, de Londres, a publié une partie de l'œuvre de M. Edwin Edwards, ainsi qu'il vient de le faire pour notre compatriote Legros. La *Gazette* lui a consacré un article, accompagné d'une eau-forte malheureusement trop faiblement mordue et perdant son effet.

La lutte courtoise que nous signalions l'an dernier entre MM. Charles Courtry et Rajon s'est continuée. M. Courtry avait remporté la médaille. Cette année, c'était le tour de M. Rajon. Les voilà donc médaille à médaille, et, ce qui est plus sérieux, talent à talent. M. Courtry est resté ce qu'il était dès l'abord, un artiste réfléchi, laborieux, dessinant avec largeur, très-préoccupé des conditions absolues de son art. Son *Almée*, d'après M. Gérôme, est une pièce qu'on ne dépassera pas, dans cet ordre de travaux souples et virils à la fois. Mais, dans quelques années, il arrivera à M. Courtry ce qui est arrivé à M. Bracquemond lorsqu'il a entrepris son *Érasme* : il inventera et s'appropriera un mode de traduction plus simple, plus large, et j'entrevois pour lui une position tout à part dans l'école. — M. Rajon a laborieusement aussi conquis la pratique des armes qui lui manquait l'an dernier. Il sait maintenant faire « mordre et remordre. » Doué d'une imagination vive, il a les élans, les abattements, les retours offensifs de l'artiste dont le don suprême est de ne jamais être heureux de son œuvre. Il a, ce qui est rare, le courage de recommencer jusqu'à ce que son sentiment, extrêmement distingué du ton et de l'agrément de la touche, soit satisfait. Qu'il observe la nature agissante et qu'il continue ses études d'après l'œuvre de Meissonnier, qu'il cherche des fonds plus simples que ceux du *Peintre* exposé par lui cette année, qu'il cube plus exactement les épaisseurs d'air qui s'interposent entre les objets et en rongent les détails, son succès est assuré. — L'un et l'autre de ces jeunes gens sont élèves de MM. Gaucherel et Flameng. Notre école, qui, quoi qu'on en croie, compte si peu d'artistes capables de conserver à une reproduction les qualités savoureuses d'une œuvre spontanée, s'enrichit de deux talents bien différents dans leurs tendances, mais tous deux maîtres de l'avenir.

Le succès de ce Salon a été pour M. Jules Jacquemart. Jamais cet infatigable travailleur, dont tout le monde sait maintenant le nom, n'a donné des preuves plus mâles de son talent. En louant son aptitude unique à rendre l'aspect épidermique et le poids relatif d'un objet d'or ou de jaspé, à caractériser les moindres intentions d'un style, à rendre moins ce que les yeux voient que ce que le raisonnement restitue dans le détail microscopique d'une cisclure ou d'un émail, en le proclamant le dessinateur impeccable et le graveur sans erreur, on pouvait encore faire une restriction mentale. On eût voulu plus d'air respirable et je ne sais quel tremblement d'émotion. Maintenant M. Jacquemart a cela, et il n'est pas moins parfait. Son talent n'en est que plus aimable. Mais, rencontre plus heureuse ! avec le charme il a conquis l'autorité. Les six objets en cristal de roche, en jaspé, en or émaillé, bruni, niellé,

cisé, qu'il avait détachés de sa nouvelle série des *Genanes et Joyaux de la Couronne*, sont aussi précis que leurs aînés et vivent d'une vie plus tiède. Cette seconde partie du superbe livre, écrit et édité par M. Henri Barbet de Jouy, me fournira bientôt, j'espère, un prétexte pour revenir sur ce sujet. Tout ce que je puis affirmer, c'est que M. Jules Jacquemart a définitivement conquis sa place de maître en gravure d'objets d'art devant le public et devant ses pairs.

Cet automne aussi la grande *Bible* de M. Bida sera achevée, et l'on verra côte à côte réunis en bataillon les graveurs Mouilleron, Nanteuil, Gaucherel, Veyrassat, Gilbert, Flameng, Bracquemond, M^{me} Henriette Brown, Haussoullier, qui marchent sous la direction responsable de M. Edmond Hédouin.

J'envoie un souvenir à M. Foulquier, qui orna de si agréables compositions les livres sévères de la maison Mame, les *Oraisons funèbres de Bossuet* et les *Caractères de La Bruyère*. Je salue courtoisement un jeune artiste, M. Alphonse Hirsch, qui a quitté « bon souper, bon gîte et le reste » pour courtiser l'eau-forte et la peinture. Et je passe à la lithographie.



La lithographie ne saurait nous arrêter longtemps puisqu'elle ne reçoit plus, comme aux belles années du romantisme, les confidences directes des peintres. Il n'y a plus de Bonington pour les monuments de la Normandie ou de la Franche-Comté, plus de Delacroix pour les Faust et les Hamlet, plus de Decamps pour les croquis de chasse et les scènes de l'Orient. La mode n'est plus à cela.

En revanche, il y a des artistes comme MM. Chauvel et Jules Laurens pour reproduire Théodore Rousseau et Diaz, comme Vernier pour Corot et Courbet, comme Georges Bellenger pour Prud'hon.

M. Bargue s'attache à faire d'après Holbein, Jannet ou Andrea del Sarte, des fac-simile assez exacts pour servir à l'enseignement des écoles. C'est reprendre, sous une forme que le procédé lithographique rend moins serrée, l'idée des fac-simile de dessins des grands maîtres conduite avec tant d'abnégation et de talent par M. Alphonse Leroy.

M. Delange a détaché deux ou trois feuillets chromolithographiés de son *Recueil de sciences italiennes*, ce livre qui veut une vitrine de musée. M. Régamey père, le plus habile et le plus soigneux des chromolithographes, a donné la reproduction d'un bijou émaillé dans le goût du

xvi^e siècle, sorti, il y a une vingtaine d'années, des ateliers de M. Froment-Meurice, ainsi que le vase de l'ingénieur Emery que nous citions plus haut. C'est la *Toilette de Vénus* : la chair rose de la déesse, ses cheveux blonds qu'elle tord, les roseaux qui baisent ses pieds, puis au-dessous du groupe central, dans les parties d'orfèvrerie ou de bijouterie, les feux des diamans, la transparence des rubis et des émeraudes, le mat de l'émail, le morne éclat des perles noires, tout est rendu avec une vérité qui atteint au trompe-l'œil. Ce bijou n'a pas exigé moins de douze pierres. Il a été imprimé par la maison Engelmann, avec tout le soin qu'exigeaient un nombre de pierres insolites et surtout la minutie du repérage.



Au moment des élections pour le jury, alors que les aqua-fortistes faisaient la courte échelle aux graveurs sur bois et remportaient la grande victoire que l'on sait, on discuta de plus près les droits de ces graveurs et l'on avança que, ne dessinant pas, leur mérite était moindre que celui des burinistes ou des lithographes. Mais s'ils ne tracent pas directement le dessin, — et des hommes comme M. Lavoignat ou M. Pisan, pour n'en citer que deux au hasard, seraient capables de le bien faire, — il faut aux graveurs un sentiment intime du dessin, non pas seulement pour suivre le trait, ce qui est un métier d'enfant, mais pour conserver à ce trait son caractère et surtout pour conserver la valeur du modelé par les rapports de l'ombre et de la lumière. L'école académique a fait consister le dessin dans le contour, dans la délinéation. C'est une énorme erreur. Le dessin consiste dans l'harmonie de la masse, dans la relation des saillies et des profondeurs. C'est ce que Th. Rousseau démontrait d'une manière si frappante en éclairant successivement par devant et par derrière la même silhouette d'arbre. Et puis, en dehors de ces querelles de mots, il faut bien admettre que chaque art entraîne une virtuosité qui lui est propre. Le son de la flûte, cristallin et ample, n'amène-t-il pas les sens à un état différent de celui du cor anglais, plus nourri et plus mélancolique? Donc le graveur qui sait faire rendre à un bois toutes les qualités spéciales qu'il comporte est encore un virtuose rare et qu'il ne faut pas dédaigner.

M. Swain, dont les envois ont été si applaudis, excelle à donner à ses épreuves une couleur élégante et matutinale. Il semble qu'il se serve d'une palette pour poser ses tons, au lieu de les inciser dans le bois : les robes de mousseline blanche, les chevelures soyeuses, les chairs transpa-

rentes, les attitudes sveltes, les verdure naissantes, les fraîcheurs des sous-bois, les collines roussies par les rayons du soleil, il les transpose en blanc et en noir comme un musicien les fait chanter par des instruments divers dans une symphonie pastorale. A Londres, il passe pour le graveur le plus respectueux envers le dessin qu'on lui confie. Chaque peintre, Walker ou Leighton, Millais ou Whistler, Bradley qui peint des animaux, Du Mauriez, notre compatriote qui a remplacé Leech et donne au *Punch* de spirituelles fantaisies et aux Magazines des scènes très-poétiques, Birkett Forster et le préraphaélite Jones Burnes retrouvent dans ses gravures leur style et leurs intentions. M. Swain destine tous ces travaux aux publications illustrées, infiniment plus vives et plus soignées là-bas que chez nous. Une médaille accordée à cet éminent artiste serait, en même temps qu'un acte de justice, un acte de courtoisie internationale qu'apprécieraient fort nos voisins.

Ma cordiale sympathie pour M. Swain ne me fait point oublier que nous avons en France d'excellents graveurs. Je crois même les nôtres plus aptes à entrer patiemment dans les détails d'un objet d'art scrupuleusement dessiné. Ainsi a fait M. Marais pour un *Bouclier de courses* et pour divers objets d'orfèvrerie moderne. Si ses tailles délicates n'avaient point été reléguées par le gardien chargé du classement à des hauteurs polaires, M. Marais aurait fait voir les morceaux les plus fins qui aient peut-être été burinés depuis les prodiges de Ladvoignat. — M. Rouget, qui se consacre presque tout entier à l'œuvre de M. H. Giacomelli, ne grave pas les oiseaux de ce fin dessinateur, il les empaile. — M. Prunaire avait garni son cadre des têtes de pages et des culs-de-lampe si gentiment inventés par « l'esmailleur messire Claudius Popelin. » — MM. Guillaume, Anseau, Carbonneau, Delduc, Chapon, Yon, Sotain Dumont, Ettling, Pisan, Hurel, Guillaumot aîné, Laplante, Maurand, Méaulle, Mouard, Perrichon, Peulot, Verdeil, Sargent, vingt autres que j'oublie pour ne pas rappeler les dénombremens d'Homère, ont maintes fois fait leurs preuves dans ces publications qui s'appellent la *Gazette des Beaux-Arts* ou le *Magasin pittoresque*, le *Tour du Monde* ou l'*Histoire des peintres*. — M. Bertrand a été distingué par le jury et a été gratifié de la médaille.

L'école professionnelle Lemerçier s'est fait représenter par trois de ses élèves, M^{lles} Dumouza, Louis et Pougallet. MM. Trichon et Midderigh dirigent leurs travaux. — M^{lle} Flameng fait, sous les yeux de son frère, de grands progrès. — M^{lle} Hélène Boetzel est, à mon sens, un des premiers graveurs de ce temps. J'ai d'elle sous les yeux un *Coffret en fer* qui est une merveille de solidité et de vigueur.



COMPOSITION DE M. DU MAURIEZ, GRAVÉE PAR M. SWAIN.

Je voulais finir ces notes sur le Salon de 1869 par quelques mots sur un album de quarante bois, dessinés directement par les principaux peintres exposants et gravés avec une entente supérieure de l'effet sous la direction de M. Boetzel. Je n'en ai vu encore que les épreuves volantes, et je ne puis qu'en signaler l'apparition prochaine. Mais nos abonnés savent ce que l'on peut attendre de cet artiste; qu'il ait tenu ou qu'il ait dirigé le burin sur sa table ou dans son atelier, il ne livrera jamais que des bois dont les travaux sont d'une distinction frappante.

D'ailleurs, ce qui manque le plus souvent aux graveurs, ce sont les dessinateurs, de même que ce qui manque aujourd'hui à l'école française ce sont moins les mains habiles que les âmes hardies.

PHILIPPE BURTY.



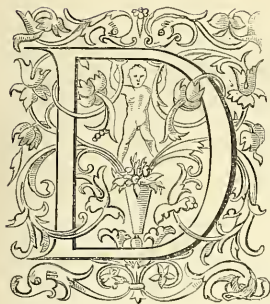
L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792¹).

SUITE DES LETTRES DE WLEUGHELS.

4 juillet 1725.



DEPUIS environ quinze jours, nous sommes installés dans la nouvelle maison ². Pour ce qui est des marbres et des figures moulées sur les antiques, cela viendra petit à petit; elles seront icy bien mieux que dans l'endroit que nous avons quitté, parce qu'elles décoreront le lieu et seront bien plus avantageusement placées pour qu'un chacun puisse en profiter. Une personne de la maison de l'ambassadeur de Portugal m'a dit en confidence que ce ministre, jaloux de voir l'Académie si magnifiquement placée, en avoit écrit à son maître, et que dans peu il auroit un ordre pour chercher un palais dans le Cours et y placer une espèce d'Académie qu'il entretient icy.

La copie de l'*Europe* de Paul Véronèse est finie. J'espère que V. G. en sera contente; elle est faite avec beaucoup de soin et se ressent du goût de l'original : c'est Jeaurat qui l'a faite. L'*Enlèvement des Sabines* est fini.

1. Voir les livraisons des 4^{er} février, 4^{er} avril, 4^{er} mai et 4^{er} juillet.

2. Le bail du palais Mancini avoit été signé le 30 mai 1723, au prix de 1,000 écus romains, faisant, en monnaie de France, 3,548 livres. (Lettre de Poerson datée de ce jour.)

6 septembre 1725.

Je lis à présent toutes les gazettes, chose que je n'ai jamais faite. J'y apprends partie de ce que fait V. G. ¹; mais rien ne m'a si bien instruit que la lettre qu'elle a bien voulu m'envoyer. J'y ai vu le bonheur et les grâces que la reine apporte à la France, et dont elle se doit réjouir à jamais. J'en ai fait part à M. le cardinal de Polignac et aux bons François qui sont icy; je me suis fait un plaisir de leur annoncer leur bonheur et de leur apprendre de qui je le tenois...

Le jedy qui fut le 30 aoust, M. Poerson vous écrivit; mais, à ce qu'on m'a appris depuis, il eut peine à signer son nom, étant tombé malade tout à coup. Il fit néanmoins céler son mal à tout le monde, même à sa femme. Ça n'a pas empêché que Dieu n'en ait disposé, dimanche matin 2 de ce mois. Il a laissé, à ce qu'on m'a dit, des comptes assez embrouillés, ne m'ayant jamais voulu faire part d'aucune chose et me traitant très durement lorsqu'il s'imaginoit que je voulois prendre part aux affaires de l'Académie. Comme le premier ordre que me donna V. G. fut de ne point avoir de discussion avec lui, j'ai tout souffert sans jamais oser le contredire, car il étoit très hault... J'aurai tout le soin que je dois de l'Académie, que V. G. veut bien confier à mes soins, et ferai tout mon possible pour n'être pas tout à fait indigne de la grâce qu'elle a bien voulu me faire ².

25 octobre 1725.

Outre qu'on m'a fait l'honneur de me recevoir à l'Académie de Rome, j'envoiai à Bologne, où j'avais passé, quelques estampes qu'on a gravées d'après mes ouvrages: elles plurent assez pour qu'on voulût bien me recevoir de l'Académie qu'on y a établie. Cette compagnie est une des plus belles qui soient en Italie, et, si vous vouliez, elle seroit associée sous vos auspices, comme l'est celle de Rome, avec l'Académie royale. Même elle vouloit en écrire une lettre de compliment à V. G.; ce que j'ai fait différer, tant parce qu'elle estoit en affaire que parce que je ne sça-

1. D'Antin étoit allé en ambassade demander pour le roi la main de la princesse Leczinska.

2. « Je suis fâché que le sieur Poerson soit mort, répondit d'Antin; mais je suis bien aise que son employ soit vacant, car le bonhomme ne faisoit que radoter depuis du temps, et sa jalousie rendoit le service très-difficile. » La veuve de Poerson, qui étoit devenue aveugle, obtint une pension de 4,500 livres et la permission de rester logée dans l'Académie; on recommanda au nouveau directeur d'avoir grand soin d'elle (6 novembre 1725).

vois si elle le trouveroit bon. Cette association consisteroit à ce que nos élèves fussent reçus comme les leurs à cette Académie, de même que les leurs à la nostre, et profiteroient des conseils des professeurs et des belles choses qui se trouvent dans l'un et l'autre país¹.

12 décembre 1725.

Le 11 de ce mois, il y eut une magnifique assemblée au Capitole, dans le salon, qui étoit magnifiquement décoré. Les cardinaux, la prélature et toute la noblesse y furent invités, au sujet des prix de peinture, de sculpture et d'architecture qu'on devoit donner aux élèves. Le nommé Charles Natoire, de Nîmes, peñsionnaire du Roy, remporta le premier prix de peinture, et c'est le fils d'un François qui a eu le premier prix de la seconde classe; car à Rome on fait trois différentes classes, auxquelles on donne différents sujets. Celui que l'Académie de Saint-Luc avoit proposé pour la première classe étoit *Moyse qui apporte les tables de la Loi aux enfans d'Israël*².

7 mars 1726.

Le carnaval est en ce país cy une espèce de cérémonie qui commence au son d'une cloche, et, quoiqu'il fit un vilain temps, M^{sr} le cardinal de Polignac ne laissa pas de venir au palais dès le premier jour, qui fut le samedi 23 février. Il me témoigna être satisfait de la manière dont j'avois décoré le dehors de la maison, car c'est icy la coutume de mettre des tapis aux fenêtres. Les trois balcons et le reste étoient parés de damas cramoisy; ce qui fut aussitost rempli par des seigneurs qui accompagnoient Son Éminence. Vers les quatre heures, il vint de la pluye, ce qui obligea les masques à se disperser et à chercher le couvert. Il y eut une espèce de char découvert, rempli de dames, qui se mit sous notre porte. Je m'en apperçus d'en haut, et leur envoie des rafraichissemens selon la coutume du país, ce qui leur fit plaisir; et je dis à un des domestiques du logis de tâcher de sçavoir qui étoient ces masques. Quelques momens après, on me vint dire que c'étoit la princesse de Rossano et son mary, fils du prince Borghèse. Je demandai permission à M. le cardinal de les faire monter; je descendis, je les en priai, et ils montèrent et se démasquèrent; nous les séchâmes le mieux que nous pûmes; ils furent très contens et virent du grand balcon la course des

1. La proposition fut adoptée.

2. Ce prix valut à Natoire 300 livres de gratification de la part du roi (31 décembre 1725).

barbes... Le samedi [suivant], environ les dix heures du matin, on vint m'avertir que le Roy d'Angleterre viendrait. Il y avoit peu de tems pour trouver des damas, tapisser les murs et élever en dehors un dais : cependant, à l'aide d'ouvriers que S. E. m'envoia, nous en vîmes à bout. Il y eut un dais de velours cramoisy élevé, toute la loge tapissée avec frange et galons d'or, et le tout fut en état une heure avant que le roy arrivât. Je le fus recevoir à son carrosse avec les gentilshommes de M. le cardinal, qui se trouva au bas de l'escalier... Je n'avois pas laissé que d'ajuster la chambre où j'avois mis votre portrait. Le Roy s'y arrêta, et, se tournant vers moy, il me dit : « C'est là M. le duc d'Antin ; il est fort bien, et je l'ai reconnu d'abord. » Je lui dis que c'étoit le portrait de notre protecteur, et que nous attendions celui de S. M., qu'il nous avoit promis. Il passa dans les autres appartemens, et eut le plaisir de voir d'un coup d'œil la plus grande partie des plus belles statues de Rome passablement rangées ; il trouva dans le salon bonne compagnie ¹... S. E. fit servir tout le monde, et voulut que tous ceux qui se trouvèrent dans le palais, soit en haut, soit en bas, se sentissent de sa magnificence.

26 juin 1726.

J'aurois bien souhaité faire partir plus tôt les plans que je vous envoie ; mais celui qui les a faits souhaitant les rendre de la dernière exactitude, il a fallu du temps pour les mettre au point qu'il désiroit ²... Un des sculpteurs, nommé Bouchardon, a commencé à modeler un fort beau *Faune*, dont l'original est au palais Barberin. Cette statue lui servira d'une grande étude pour se perfectionner, et fera une belle figure pour orner l'endroit où V. G. la destinera. Nous attendons l'arrivée de M^{me} Piombina pour avoir la permission de copier un très-beau *Mars* antique, qui est dans une maison de plaisance qui lui appartient.

1. Jacques III, ou le chevalier de Saint-Georges, avait déjà visité l'Académie de France en 1721 (25 novembre). Le duc d'Antin, flatté, voulut faciliter au directeur de l'Académie le moyen de faire encore mieux les honneurs de son établissement : il lui envoya, pour le décorer, des meubles de prix, un dais, des glaces, des portières, des tapisseries, qui en firent un palais somptueux. Les tapisseries se composaient de l'*Histoire du roi* (Louis XIV) et des *Animaux des Indes*, deux séries de tentures en basse lisse faites aux Gobelins et comprenant, la première six pièces, la seconde huit (2 août 1726). Toute la ville de Rome vint admirer ces merveilles au carnaval suivant (6 mars 1727). En 1731, l'*Histoire du roi* fut prêtée au duc de Saint-Aignan, qui arrivait à Rome en qualité d'ambassadeur, et remplacée par les *Arabesques*.

2. Wleughels adressait au duc d'Antin les plans du nouveau palais de l'Académie ; il en avait envoyé précédemment une description détaillée, jointe à sa lettre du 41 juillet 1725.

49 septembre 1726.

Je fus dimanche dernier voir M^{sr} Gibo, majord'homme de Sa Sainteté, et le prier d'accorder la permission aux pensionnaires d'aller dessiner au Vatican d'après les peintures de Raphaël. Il me l'accorda gracieusement, avec cependant cette restriction, qu'il ne me l'accordoît que pour un mois, me disant qu'on avoit fermé la porte du Vatican aux étudiants pour l'amour des peintres françois qui en avoient mal agy sous Clément XI. Je lui répondis que ceux que j'y enverrois étoient si sages, qu'on auroit lieu de rouvrir les portes; sur quoi il me répondit : « Je n'en doute point; aussi la restriction que je fais icy n'est qu'en cas que je sois trompé... » Le lundy suivant, je fus voir le cardinal Barberin et le remercier; je lui demandai sa protection pour les pensionnaires et la permission d'étudier dans son palais les belles choses qui y sont. Il me répondit que toutes les portes seroient ouvertes d'abord qu'ils y voudroient venir.

26 mars 1727.

Nos trois pensionnaires peintres, qui sont les sieurs Natoire, Delobelle et Jaurat, vont travailler à faire des dessus de porte [pour l'Académie]. C'est une espèce de concours en petit, comme celui qu'on fait à présent à Paris, et ceux qui concourent ici ont peut-être aussi bonne envie que les autres, sans avoir les mêmes forces... Cette émulation peut leur être d'une grande utilité.

22 mai 1727.

La lettre dont il vous a plu m'honorer et que je viens de recevoir a réjoui toute la maison, et moi en particulier. Les élèves avoient si peur de quitter à la fin de l'année, que c'étoit une mélancolie générale; peu s'en faloit qu'ils ne s'en prissent à moi. Cela leur est passé, et ils sont si contents de vos bontés pour eux, qu'il n'y a point de vœux qu'ils ne fassent au ciel pour la prospérité de V. G... M. le cardinal de Polignac vint lundi dernier nous voir; il voulut tout voir, fit l'honneur aux pensionnaires de monter et d'entrer dans toutes leurs chambres et de regarder avec plaisir la plupart des études qu'ils ont faites, dont il fut très content. Un des sculpteurs, nommé Adam, qui est Lorrain, lui fit voir deux bustes qu'il a travaillés, représentant une *Amphitrite* et un *Neptune*, qu'il a faits par étude : ces deux morceaux lui plurent si fort, qu'il les a pris pour orner son appartement... L'évêque de Cavaillon, qui accompagnoit M^{sr} le cardinal à la visite qu'il nous fit, surpris des belles

têtes que le sieur de Lobelle lui montrait, le pria instamment de vouloir lui faire son portrait. Nos peintres font bruit ici, en vérité. Le sieur Natoire montra à M^{sr} le cardinal une grande composition d'un tableau que S. E. lui a ordonné. Ce jeune homme dessine d'un goût qui le fait considérer ici et qui sera estimé en France.

9 octobre 1727.

Le dimanche 5 de ce mois, il y eut à Rome une procession fameuse qui passa devant notre porte : ce fut celle du Rosaire. Nous avions orné nos fenêtres de portières, les petits balcons de tapisseries... Le pape¹, à pied, assistoit à cette procession, une canne dans une main, et de l'autre son chapelet. Du plus loin qu'il aperçut notre palais, il ne leva pas les yeux de dessus, et lorsqu'il fut arrivé devant la porte, il s'arrêta, et, après avoir considéré un moment, il suivit. A une demie heure de nuit, il vint au logis un exprès de sa part, qui me dit que S. S. avoit trouvé nos tapisseries si belles, qu'il souhaiteroit bien les revoir le lendemain, que, si je voulois les faire apporter au Monte-Cavallo à dix heures, je lui ferois plaisir. Je fis partir tout ce que nous avions dans son appartement. Le pape n'y étoit pas; à son retour, il trouva ce qu'il avoit demandé, dont il fut si content qu'il m'en fit de grands remerciemens. Je lui dis ce qu'elles représentoient, après qu'il me l'eût demandé. Il considéra l'une après l'autre, les mania, puis, tenant une pièce des *Fruits des Indes*, il se tourna vers moi et me demanda ce que pourroit bien coûter une pièce comme celle-là. En France, lui dis-je, le roi les donne, on ne les vend pas; mais que, pour satisfaire S. S., je pourrois bien sçavoir des ouvriers ce que cela pouvoit valoir. Il me répondit qu'il me seroit reconnoissant, parce qu'il n'avoit jamais rien vu de si beau... Il me donna sa bénédiction, et je me retirai très content de l'avoir satisfait.

13 novembre 1727.

M. le cardinal de Rohan ayant choisi le sieur Gourlade, fils de son maître d'hôtel, qui est pensionnaire du Roy, pour conduire le palais qu'il va faire construire à Strasbourg sur les desseins de M. de Cotte, il m'a prié de demander son congé à V. G. pour la fin de février. C'est un jeune homme très sage, qui a beaucoup de mérite et de sçavoir; c'est lui qui a dessiné tous les plans que j'ay eu l'honneur de vous envoyer... Les noms des

1. Benoit XIII, qui avait alors soixante-dix-huit ans.

deux derniers pensionnaires sont François d'André¹, d'Aix en Provence, et Pierre Bernard, de Paris.

3 juin 1728.

Le dernier jour de may, dans l'après-midi, arrivèrent les jeunes gens que V. G. a honorés de sa protection². Ils trouvèrent des chambres prestes, suivant ses ordres. Ils me paroissent de bonne volonté; ils m'ont montré des desseins qui promettent. Un peu d'étude des belles choses qui abondent icy, un peu de temps à les bien considérer, et avec cela la protection de V. G. en feront des sujets dignes un jour de vous être présentés et de recevoir vos grâces. Il y a encore un nommé Boucher³ (venu avec les Vanloo), garçon simple et de beaucoup de mérite : presque hors de la maison, il y avoit un petit trou de chambre; je l'ay encore fourré là. Il est vrai que ce n'est qu'un trou, mais il est à couvert. Cela fait bien qu'on voye dans l'Académie une si belle jeunesse, qui, je l'espère, se fera estimer ici comme ont fait les autres.

17 juin 1728.

Tout va bien dans l'Académie, et on travaille à force. Il y a quelque apparence que c'est le sieur Bouchardon qui aura à faire dans Saint-Pierre, avec le consentement de V. G., le tombeau de Clément XI. Je ne perds aucune occasion pour que cela lui réussisse... Le cardinal Albano me dit en confidence que le modèle de Bouchardon avoit été trouvé le plus beau de ceux qu'on lui avoit présenté. Cela ne laisseroit pas que de faire honneur à la nation, et en particulier à notre Académie, qu'on eût choisi un François par dessus les sculpteurs italiens pour faire un ouvrage dans Rome aussi célèbre que celui-là, pour être posé dans la plus belle église de l'univers⁴.

1. Dandré Bardon, peintre, poète et musicien, élève de Vanloo et de Troy, avait obtenu, en 1726, par la protection de d'Argenson, une chambre à l'Académie. Sur les renseignements favorables fournis par le directeur, d'Antin le fit admettre à la pension au mois de septembre 1727. (Lettres des 20 juillet et 25 août.)

2. D'Antin avait écrit, le 29 mars : « Le sieur Vanlo (Jean-Baptiste), peintre du Roy, dont je fais cas, étant le seul jusqu'à présent qui ait bien attrappé Sa Majesté, ne pouvant avoir de place dans le présent envoi des élèves, a pris le parti d'envoyer à Rome son frère et ses enfants à ses dépens. Je lui ay permis de les loger à l'Académie. »

3. François Boucher, le *peintre des grâces*, qui, bien que lauréat de l'Académie de peinture, n'avait pas été nommé pensionnaire.

4. Ce projet n'eut pas de suite pour Bouchardon.

2 septembre 1728.

Il est vrai, comme le dit très-bien V. G., que le sieur Bouchardon est chargé d'une belle besogne. Il est bien content, et il est glorieux, à son âge, d'être chargé d'un si bel ouvrage et de l'avoir emporté sur tous les autres. Aussi s'en fait-il un peu accroire. Tout le monde dit du bien de lui, et avec justice; d'autres s'y laisseroient entraîner. Il dessine bien, et les murs des chambres en haut en sont témoins : on y voit de sa façon des figures beaucoup plus grandes que nature, qui sont à merveille, et cela ne laisse pas que de faire un ornement agréable dans leur chambre. Il avoue lui-même qu'on s'y pourroit tromper et les prendre pour des figures de relief. Ces discours qu'il sème de lui-même ne laissent pas de lui faire des jaloux; si bien qu'un autre, qui se pique aussi de dessiner (car, quoi qu'il en dise, il n'est pas le seul à bien faire), a dessiné sur le mur de sa chambre le portrait d'un juif, qu'il a feint être sur une toile qui y seroit attachée. Il y a mis un clou; si bien que, lorsque Bouchardon est entré dans sa chambre, il a reconnu le juif, disant : « Voilà le portrait de Léon, qui est fort bien; mais vous le mettez mal en jour, il faut le porter un peu plus près de la fenêtre; laissez-moi faire. » Mais, le voulant détacher, il a été bien surpris de s'être trompé. L'aventure l'a un peu mortifié, parce qu'on n'a pu s'empêcher d'en rire et que nous ne manquons pas de superbe. Mais, revenu, il a pris le bon parti, qui a été d'en rire aussi.

30 septembre 1728.

Il partira d'ici dimanche deux des pensionnaires : ce sont les s^{rs} Jeaurat et Natoire, tous les deux peintres. J'ai donné au dernier le voyage double, comme V. G. me l'a ordonné, afin qu'il pût un peu s'arrêter dans la Lombardie pour y étudier. Pour l'autre, qui a quelque presse d'être à Paris, je n'ay rien augmenté de l'ordinaire.

10 décembre 1728.

Le premier prix de peinture [à l'Académie de Saint-Luc] a été donné au s^r Vanloo¹, frère de celui qui est à Paris et qui a l'honneur d'être connu de V. G. Mais ce qui est tout à fait glorieux, c'est qu'il l'a rem-

1. Carle Vanloo, frère de J.-B. Vanloo, né en 1703, plus tard directeur de l'école des Élèves protégés. Le tableau qui lui valut ce prix représentait le *Repas de Balthazar*.

porté sur un dessein si beau, qu'on a jugé que ce dessein méritoit encore un premier prix... Le fils du s^r Vanloo, qui n'a pas encore vingt ans¹, s'est mis dans la seconde classe, tant par modestie que pour ne pas concourir avec son oncle : il a eu le second prix ; mais, en vérité, celui qui a eu le premier prix de cette seconde classe avoit fait un dessein si beau, qu'il méritoit de disputer avec les premiers de la première classe. J'ai parlé à V. G. d'un sculpteur nommé Adam, qui est sûrement très habile : son frère², qui est ici, a eu le second prix dans la première classe de sculpture, et il pouvoit bien espérer le premier. Mais il n'y a eu que trois sculpteurs qui ont jugé (car en ce païs ci les peintres jugent les peintres et les sculpteurs les sculpteurs), et ces trois juges, qui sont un oncle et deux neveux, sont les maîtres de celui qui a eu le premier prix.

Je dirai, avec la permission que V. G. m'a accordée, un mot des jeunes gens qui se sont fait tant d'honneur. Vanloo est un jeune homme qui a beaucoup de mérite, comme on en peut être persuadé par le dessein qu'il vient d'exposer. Il a quitté Paris, où il gagnoit, pour venir étudier et devenir habile. Il est fort avancé, quoique très jeune ; mais il faut qu'il fasse des bagatelles pour vivre, son frère ne le pouvant aider, ayant assez de ses deux enfans. Le frère d'Adam est un jeune homme qui a étudié dans son païs, qui a travaillé à Paris et en province, où il a gagné passablement ; et sachant que ce païs abonde en belles sculptures et qu'il pouvoit beaucoup y profiter, il a apporté tout ce qu'il avoit gagné et le consume petit à petit en étudiant, ce qui me semble être beaucoup pour un jeune homme qui à peine a vingt trois ans.

10 février 1729.

La figure du *Mars* sera bientôt terminée, et je me flatte qu'elle plaira à V. G. C'est le s^r Adam qui l'a faite, et on est à Rome très content de son ouvrage. Il a, depuis peu, restauré un petit *Faune* pour M^r. le cardinal de Polignac, où il a fait les bras, la tête et les mains. Quelques connoisseurs ont dit qu'il étoit heureux que la tête ait été perdue, ayant peine à croire que l'antique eût été aussi belle. La figure cependant est de bonne manière grecque... Pour de l'émulation entre les élèves, il n'en manque pas, et je crois que le tout tournera à bien. Je leur prête des desseins que j'ai faits ; ils les copient les soirs après soupé. Quoique

1. François Vanloo, fils de J.-B. Vanloo, né en 1711.

2. Nicolas-Sébastien Adam, né en 1705, et devenu plus tard l'émule de son frère.

ces desseins ne soient pas, à la vérité, de premier ordre, ils sont faits d'après le naturel, et se ressentent toujours du lieu d'où ils viennent. J'ai quatre ou cinq tableaux qui, dans leur genre, sont de premier ordre; je les prête aux uns et aux autres pour qu'ils en profitent en attendant que le beau temps vienne, où j'espère avoir la permission de les faire entrer au Vatican.

7 juillet 1729.

Le frère de M. Vanloo, qui, par vos bontés, est entré pensionnaire dans l'Académie ¹, vient d'achever un plafond dans l'église de Saint-Isidore, desservie par de pauvres religieux de Saint-François. Ce plafond est peint à fresque; ce qu'il a fait pour son étude et par pure charité. Il a même fait la dépense des couleurs. Je puis dire à V. G. qu'il y a bien du bon dans tout l'ouvrage; les figures sont beaucoup plus grandes que le naturel, et, quoy qu'il y ait à souhaiter, ce morceau fait honneur à l'Académie. Aussi en reçoit-il bien des compliments. Il est tout jeune, n'ayant pas encore vingt quatre ans. Il va se mettre à copier un beau tableau de Pierre de Cortone, qui est aux Capucins... Hier, il arriva ici un peintre nommé Baptiste ², qui fut étonné, lui qui étoit déjà venu deux fois à Rome et qui avoit vu l'Académie dans l'état où elle étoit auparavant. Nous étions pour lors dans la chambre où est votre portrait: «Voilà, lui dis-je, le seigneur d'où viennent tous ces bienfaits.»

28 juillet 1729.

On fera dans peu, dans Saint-Pierre, la béatification de M. Vincent, instituteur des pères de Saint-Lazare. Un bon religieux françois travaille icy depuis un temps au procès de ce saint homme, et, par ce qu'il en a écrit et par les preuves qu'il a données, a convaincu le Saint Père et tout le Sacré Collège de la sainteté du fondateur de son ordre; si bien que tous ensemble ont approuvé la béatification, qui doit se faire au mois de septembre. On travaille actuellement aux décorations de cette fête, et on a choisi un des nôtres pour faire le grand tableau qui doit être posé à la Chaire de saint Pierre: c'est le sr de Lobel, qui a été pensionnaire, et qui a si bien profité des bontés que V. G. a dispensées, qu'il est icy très considéré et a part aux plus beaux ouvrages. C'est lui qui fait le

1. Carle venait d'être admis à la pension complète; François le fut à son tour au mois de janvier suivant, sur la demande du cardinal de Rohan.

2. Fils du peintre de fleurs J.-B. Monnoyer, dit *Baptiste*.

portrait de M. le cardinal de Polignac, accompagné de figures allégoriques, dont Son Éminence est très contente, aussi bien que tous ceux qui l'ont vu.

4^{er} décembre 1729

Je demande pardon si je dis à V. G. que je lui ai parlé quelquefois par rapport à la religion, au sujet de notre Académie. Je lui ai même dit que j'étois édifié de la sagesse qu'on voyoit luire dans certains qui étoient icy. Tout n'est pas égal, il est vray ; c'est une chose impossible. Même on ne persévère pas toujours ; mais on revient, et généralement on ne peut se plaindre de la conduite des jeunes gens d'ici. Quant à la chapelle, il n'y en a point dans la maison, et il ne faut pas douter que, dans le temps qu'il y avoit des cardinaux, il n'y en eût, toute chambre étant propre à en faire une ; mais de lieu bâti et convenable, il n'y en a point. On n'a jamais fait la prière dans la maison, ni depuis qu'on a érigé l'Académie ; c'est dont je me suis informé. Ce n'est pas l'usage à Rome, et puis cela seroit assez difficile : car, le matin, l'on sort pour aller à son ouvrage, qui est à une extrémité de la ville le plus souvent ; l'été, on a le modèle au jour ; ensuite chacun vacque à ses études. Je sçay que tous font leur devoir de chrétien avant de se mettre à travailler, mais qui plus tôt, qui plus tard. Nous avons, pour ainsi dire, des églises dans la maison : devant la porte, nous avons Santa-Maria-in-Via-Lata ; à côté, nous touchons à Saint-Marcel, deux paroisses, dont Santa-Maria est la nôtre ; et derrière notre maison nous avons l'église des Saints-Apôtres, autre paroisse du fond de notre cour. Ainsi il ne manque pas d'occasion de bien faire, et tous les sujets que nous avons y sont assez portés.

22 juin 1730.

Je dis dans ma dernière que les statues devoient être finies dans peu : depuis il y en a une finie, qui est le *Faune qui dort*. On commença avant-hier à polir les parties qui doivent l'être. L'autre s'en va finir incessamment. Ce sont deux bons morceaux ; je voudrais déjà qu'ils fussent en France et que V. G. les eût vus, parce que je me flatte qu'elle en sera contente. Elle aura la bonté de m'ordonner ce qu'il faut que je fasse à ce sujet, aussi bien que des deux sculpteurs [Adam et Bouchardon]. Ils m'ont témoigné qu'ils souhaiteroient passer encore ici le reste de l'été. Un voudroit bien finir quelques études qu'il a commencé d'après le Carache et Raphaël, et l'autre voudroit modeler quelque morceau pour son étude. Ils en ont bien encore pour un mois ou environ à

faire polir, et après cela ils deviendront ce que V. G. ordonnera ¹. Bouchardon emporte de belles études d'ici, dessinées d'une belle manière; il y a peu de sculpteurs qui s'en acquittent comme lui.

Trémouillière ² a fini une copie d'après le Guide, où il s'est bien fortifié. Il a besoin de copier, et par-là il peut devenir très habile. Il est jeune et très docile, a volonté de bien faire; il y a lieu de croire qu'il deviendra un bon sujet. Ce païs cy montre la bonne manière; il ne tient qu'à ceux qui y sont d'en profiter. Je me fais des amis icy pour qu'ils nous donnent accès dans leurs palais et que les pensionnaires en puissent profiter.

6 juillet 1730.

Le fils de M. Vanlo partit dimanche dernier pour aller trouver son père ³. Il a fait avant de partir les portraits de tous les pensionnaires, qu'il emporte avec lui; ils sont bien, et c'est une étude qu'il a faite fort à propos. Il a dessiné toute la gallerie du Carache d'un très bon goût. Ce jeune homme, avec la naissance qu'il a, peut devenir très habile. Il partit avec lui de Lobel, qui s'est rendu très capable; il a des amis qui lui promettent de le présenter à V. G.

19 octobre 1730.

Le portrait de Sa Sainteté fut commencé [par Bouchardon] mercredi dernier, et il fut fini dimanche après midi ⁴; ce qui fit admirer le sculpteur, tant pour sa promptitude que pour son habileté, car il n'a été que trois heures et demie à faire la tête. Le pape est très content, et tous ceux qui l'ont vu. Outre que la tête est très ressemblante, elle est d'un très beau travail. J'ai toujours été présent lorsqu'on a travaillé, Sa Sainteté m'ayant fait connoître qu'elle le souhaitoit ainsi. J'ai quelquefois

1. A partir du mois d'octobre, Adam et Bouchardon vécurent à leurs dépens et n'eurent plus que leur chambre à l'Académie. L'année suivante, ils quittèrent tout à fait le palais Mancini pour travailler, dans des ateliers à eux, le premier à la restauration de quelques antiques, le second aux bustes du pape, du cardinal de Rohan et du cardinal de Polignac (2 mai 1731).

2. Pierre-Charles Trémouillière, peintre bien connu, né en 1703, arrivé à l'Académie de Rome en 1728.

3. Il s'agit du fils aîné de Vanloo, Louis-Michel, qui était venu avec son oncle Carle, et qui n'était pas pensionnaire.

4. Wleughels, qui était en relations avec le pape ou de Clément XII, avait procuré à Bouchardon cette commande importante, qui avait excité la jalousie des artistes italiens et fait beaucoup de bruit dans Rome (11 octobre).

resté une demi-heure seul avec elle ; le pape me faisoit la grâce de me parler comme si j'étois quelque chose. Il me fit avertir dimanche à midi ; nous y fûmes, et le portrait fut fini. Le soir, revenant au logis, je trouvais qu'il m'avoit envoyé un beau présent d'un chapelet orné d'une belle médaille, avec des indulgences pour l'article de la mort. Je le conserverai toute ma vie.

10 mai 1731.

Celui qui a composé la lettre que M^{me} la princesse Pamphile a envoyée à M^{me} la duchesse d'Uzès [pour recommander Subleyras] s'est très mal expliqué. Le sieur Subleyras ¹ ne demande autre chose que ce que V. G. lui accorde avec tant de bonté, qui est de rester encore après le temps fini à étudier dans l'Académie. C'est un fort bon sujet, très sage, et qui a très bonne volonté. Dans la province où il a séjourné, le goût qu'il y a pris n'est pas celui qu'on voit icy : il a un peu de peine à se débarrasser ; le temps que veut bien lui accorder V. G. et son assiduité le perfectionneront.

10 octobre 1731.

Quoique M. le cardinal [de Polignac] m'apprit il y quelques jours qu'il avoit écrit à V. G. à mon sujet, et que je sois très persuadé qu'il a beaucoup mieux dit que je ne peux faire, cependant je prends la liberté de lui répéter, peut-être, ce qu'il lui aura dit. Je veux croire avec S. E. que, si V. G. étoit bien informée, comme nous le sommes, de la chose ², loin d'y trouver à redire, elle s'y prêteroit volontiers, et j'avoue que, sans un mot qui se trouve dans une de ses lettres, je n'aurois pas fait les difficultés que je fis à M. le cardinal, qui me remit un peu, m'assurant que ce mot n'étoit pas mis là pour moi, ce que je souhaite. Cependant, comme je respecte V. G. autant que je le dois, je crains ces paroles : « La maison doit être un couvent, etc. » Il est vrai que cela n'a jamais été, surtout pour les directeurs. Le premier, qui fut un homme de mérite, fut marié deux fois ; il eut même permission, dans un âge avancé, de quitter son poste pour venir à Paris accomplir son projet. On eut la complaisance d'envoyer M. Coytel pour remplir son poste, qu'il vint reprendre après un séjour de deux ans à Paris. Il y a eu même des pensionnaires qui étoient : M. Favanne en est un. Je représente ceci à V. G. pour qu'elle juge que l'Académie (malgré que tous les directeurs

1. Pierre Subleyras, peintre et graveur distingué, né en 1699, entré à l'Académie le 2 novembre 1728, et mort à Rome en 1749.

2. *La chose* en question est le mariage de Wleughels

ayent été dans l'état, excepté moi) a toujours été bien administrée. Il ne me siéroit pas de vous parler de la personne: je peux être prévenu. M. le cardinal dit vous en avoir écrit. Elle a du bien et en aura davantage; elle est d'un âge qui convient; elle est d'une bonne famille, où il y a eu des sujets du premier ordre dans les arts; elle m'a appris quelque chose, et travaille joliment. J'ose ajouter ce mot, que tout le monde souhaite cette alliance et que S. E. m'offre de l'accomplir. Si cependant V. G. trouvoit que ce fût trop de femmes dans la maison, elle n'y mettroit jamais le pied; mais ayant ordonné que M^{me} Poerson y demeurât, ce qui l'a fait bénir de tout le monde, peut-être aura-t-elle bien la même bonté pour moi...¹.

24 janvier 1732.

Votre Grandeur trouvera ci-joint un état des pensionnaires, et sur quelques-uns certaines petites notes que je lui confie. Je les connais tous à merveille, et, excepté les deux derniers, je peux l'informer passablement du reste...

Subleras. Il a été recommandé à V. G. par M^{me} la princesse Pamphile et à M^{me} la duchesse d'Uzès. C'est un honnête homme, provincial, qui fait plutôt bien que mal.

Bernard. Ce n'est pas un bon sujet. Son père, qui est ici, et qui le croit le premier homme du monde par la prévention qu'on a pour ses enfants, n'a pas peu contribué à l'égarer. Il finit une copie du *Germanicus* du Poussin, qui n'est ny bien ny mal; de là il sortira de l'Académie. Il a, comme le sçait V. G., été reçu par faveur²; c'en seroit une autre grande si on lui payoit son voyage.

Trémouillière. Celui-ci est un très bon sujet, jeune, qui se donne bien de la peine, sur la conduite duquel il n'y a rien à dire, et qui fera avec le temps.

Charles Vanloo. C'est un habile homme, à qui V. G. a accordé la pension pour son habileté; bon garçon, qui étudie bien et qui mérite qu'on lui procure le temps d'étudier... Il ne lui faut demander que sa peinture.

François Vanloo. Il y aurait bien à dire sur celui-ci, qui est autant

4. Il va sans dire que le duc d'Antin envoya son consentement. Marie-Thérèse Gosset, que Nicolas Wleughels épousa bientôt après, lui donna deux enfants à Rome (22 octobre 1733, 41 novembre 1735). Son nom nous est révélé par l'épithaphe de son mari, qu'on lit à Saint-Louis des Français; car son contrat de mariage n'a pas été retrouvé. (V. Jal, *Dict.*, p. 4303.)

2. A la recommandation du duc de Richelieu.

né pour la peinture que qui que ce soit; mais il est très-jeune et mal élevé. Il vient de finir une *Galatée*; c'est un tableau bien composé... Il dessine et peint très passablement; mais il est sorti de trop bonne heure.

*Ronchi*¹. C'est un sujet recommandé: V. G. sait ce que c'est. D'ailleurs c'est un garçon de bonnes mœurs, qui me trompera s'il devient jamais habile; cependant je peux m'en tromper.

*Slodtz*². Celui-ci a du génie pour son métier; il a besoin de travailler pour le perfectionner.

*Blanchet*³. Celui-ci doit partir au printemps; c'est un sujet très commun, qui n'a pas cependant perdu son temps ici.

Boisseau et *Francin*. De ces deux-ci, je n'en peux encore dire grand-chose. Le peintre, qui est Boisseau, me paroît sçavoir vivre... Pour le sculpteur, il dessine et paroît avoir volonté de bien faire. Ces deux pensionnaires sont en quelque manière alliés; mais je les crois bien différents de coutume.

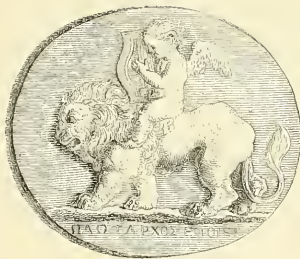
1. V. la lettre du 6 janvier 1735.

2. Michel-Ange Slodtz, né en 1705, entré avec Subleyras le 2 novembre 1728.

3. Entré aussi en 1728.

A. LECOY DE LA MARCHÉ.

(La suite prochainement.)



L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BEAUVAIS



COMME l'ont fait un grand nombre de villes, Beauvais a profité de la tenue d'un concours régional, doublé d'une exposition industrielle, pour réunir les éléments d'un musée rétrospectif temporaire excessivement intéressant. Il est vrai que M. le baron Seillière et M. Delaherche auraient pu le former à eux seuls : le premier avec les belles choses qu'il possède au château de Mello, le second avec ce qui remplit sa maison de Beauvais : objets d'art et de curiosité, grands, moyens, petits et minuscules, de tous les pays et de toutes les époques, de toutes les matières et de tous les genres, classés ou simplement réunis encore, en vue d'une histoire des mœurs et coutumes industrielles plutôt que pour former une histoire de l'art. Mais les amateurs du Beauvoisis et de la région ont amplement suffi à composer un musée dont ces messieurs n'ont eu qu'à combler les vides.

Le musée rétrospectif occupe deux salons contigus, séparés de la grande halle de l'exposition industrielle par une salle qui a la prétention, nullement justifiée, de renfermer une exposition d'art moderne.

Les objets sont classés par époques et par genres dans des armoires qui garnissent une partie des murs, avec des peintures et des dessins dans leurs intervalles, au-dessous de tapisseries prêtées par la manufacture de Beauvais. Deux grandes vitrines à gradins renferment dans chaque salle les menus objets, les manuscrits, les chartes et les livres.

« La première salle contient, autant que la difficulté de classer des objets de grandeur et de nature diverses a pu le permettre, tout ce qui est antérieur au XVIII^e siècle : débris des âges de pierre et de bronze, spécimens de l'art gallo-romain et mérovingien, monnaies, instruments du culte, émaux, portraits, armes, produits de la céramique et de la ferronnerie, manuscrits, chartes, meubles du moyen âge et de

« la Renaissance. L'ensemble de la décoration est sévère et forme un contraste heureux « avec l'aspect de la seconde salle, où les tons gais de la porcelaine et des faïences, le « scintillement des bijoux, l'éclat varié des étoffes, rappellent ce siècle gracieux, ces « salons aimables où l'aristocratie française donnait le ton à la conversation, à la tenue, « au costume, à l'ameublement, à toutes choses. »

Nous ne sommes pas persuadé que le contraste entre les deux salles soit aussi tranché que le dit ce paragraphe, emprunté à l'introduction du catalogue, mais l'intention de le faire sentir est manifeste, et l'on ne pouvait en vérité faire plus.

La série commence donc avec les armes et les instruments de pierre pour finir avec la vieille monarchie en faisant une excursion dans l'art oriental.

Nous ne dirons rien des armes de pierre si grossièrement et si péniblement façonnées par les anciens habitants de ce qui fut plus tard le Beauvoisis, si ce n'est pour constater que ces instruments barbares, prêtés par le musée de Beauvais et M. l'abbé Barraud, témoignent de la présence d'habitants dans la région pendant la période glaciaire.

Une magnifique épée de bronze trouvée dans un marais du pays et prêtée par M. le Dr Baudon, appartient à la semi-civilisation gauloise, qui semble avoir emprunté à la Grèce la forme de ses armes et même l'alliage dont elles sont faites, bien que le cuivre se trouvât en Gaule et l'étain en Cornouaille.

La barbarie gauloise reparaît dans la céramique représentée par un petit auget carré, d'une terre épaisse et mal corroyée, qui appartient au musée de Beauvais, ainsi que dans une coupe de terre noirâtre en forme de nacelle à double proue, donnée par quelques-uns à l'art scandinave, du temps de l'invasion normande.

Parmi les traces nombreuses et souvent remarquables de la civilisation romaine chez les Bellovaques, figurines et bijoux de bronze, céramique et verrerie, nous signalerons seulement un petit bas-relief d'ivoire représentant Bacchus jeune entouré de génies, provenant d'un coffret trouvé avec quelques débris de bijoux de femmes dans un sarcophage de plomb, le tout appartenant au musée. Un bas-relief semblable trouvé à Reims dans des circonstances analogues avait été prêté par M. Duquénel à l'exposition de l'Histoire du travail.

Le musée de Beauvais et celui d'Arras ont encore prêté les beaux bijoux mérovingiens qu'ils avaient envoyés en 1867 au Champ de Mars. Quelques fibules, quelques plaques de ceinturon, des poteries de terre noire au galbe anguleux et quelques armes de fer ont été exposés par ces mêmes établissements ainsi que par M. l'abbé Barraud et MM. Delaherche et Baudon. Ce dernier donne comme étant un *pilum* de soldat romain une longue pointe quadrangulaire, assemblée à arêtes contrariées sur une base quadrangulaire emmanchée d'une courte douille circulaire : le tout ayant 0^m,65 environ de longueur. Cela ne ressemble en rien, il est vrai, aux lances mérovingiennes que l'on connaît : et ne rappelle pas davantage ce que l'on a cru être jusqu'ici le *pilum* romain.

Pour suivre l'ordre rigoureux des dates nous devrions parler des manuscrits de l'époque carolingienne ; mais nous préférons nous laisser guider par le catalogue, qui passe immédiatement aux objets de culte.

C'est dans cette section que se trouvent les pièces les plus importantes envoyées par M. le baron Seillière : les deux magnifiques croix de consécration en cuivre percé à jour, ciselé, doré et garni d'émail, appartenant à l'art allemand du XII^e siècle ; le reliquaire de sainte Marguerite, en cristal de roche monté en cuivre ciselé et doré, porté

par quatre charmantes figurines d'ange, de travail français de la fin du XI^e siècle; deux diptyques d'argent repoussé, de travail allemand du XIII^e siècle; le saint Christophe et le saint Sébastien, en argent repoussé, reliquaires de fabrication allemande datés l'un de 1493, l'autre de 1495, qui proviennent de la collection Soltykoff ainsi que les pièces précédentes.

Le couvent des Ursulines d'Arras avait prêté la belle monstrance cylindrique montée en émail rhénan qui avait figuré dans les galeries de l'Histoire du travail, avec le reliquaire-phy lactère de l'église Saint-Nicolas d'Arras, que le catalogue, autorisé par Du Cange, gratifie du nom barbare d'*encolpium*. Il serait plus simple, peut-être, d'appeler ces petits reliquaires, que l'on pouvait porter suspendus au col, du nom de sceau, *sigillum*, dont ils affectent la forme générale.

Un beau reliquaire en forme de bras, un dextrochère auquel il manque la main, fabriqué au XII^e siècle et appartenant à la cathédrale de Beauvais, est encore à noter.

Aux pièces d'orfèvrerie religieuse plus ou moins importantes qui accompagnent celles que nous venons de citer, M. Delaherche a joint plusieurs séries d'objets de plomb ou d'étain, enseignes de pèlerinage, méreaux et jouets, que l'on commence à recueillir depuis peu d'années seulement, et qui éclairent de leurs si nouvelles les mœurs et les coutumes du moyen âge.

Parmi un certain nombre d'émaux des commencements du XVI^e siècle et du XVII^e qui appartiennent surtout à MM. Bouchard et Delaherche, ainsi qu'à M. le baron de Thiés, qui a moins favorisé l'exposition de Beauvais que jadis celle de l'Histoire du travail, nous signalerons surtout les deux magnifiques portraits de François I^{er} et de Claude de France, par L. Limosin, et le grand Coffret garni d'émaux de Martin Didier, représentant la fable d'Actéon, provenant du château de Mello. M. Ch. Mannheim a envoyé quelques belles pièces de vaisselle émaillée par Pierre ainsi que par Jehan Courtois.

Parmi une suite de pièces fort intéressantes pour les paléographes que les archives départementales ont prêtées, nous en noterons deux surtout qui ne sont point sans intérêt pour l'histoire de l'art. L'une est un dessin à la plume, représentant en perspective une chaise d'assez grandes proportions en forme de grange, ornée d'arcatures en accolade supportées par des contre-forts à pinacles et abritant des statues d'apôtres. Le revers porte le marché passé, en 1499, entre la fabrique de la cathédrale de Noyon et Graval, orfèvre et bourgeois d'Amiens, pour la confection d'une chaise semblable au modèle. Ce modèle, exécuté d'une plume un peu lourde, mais avec une grande liberté de main, dans un style encore exclusivement gothique, fut-il exécuté par l'orfèvre à qui il devait servir de modèle? La chose est possible, mais n'est pas certaine. On connaît en effet dans les archives la cathédrale d'Angers un certain nombre de pièces relatives à la fabrication d'une chaise au XV^e siècle, qui prouvent que le « patron » dessiné par un artiste d'Angers, soumis à des orfèvres de Blois qui l'avaient approuvé et surtout avaient fixé le prix de la façon à tant du marc pesant d'argent employé, avait été fabriqué à Angers par des orfèvres qui n'avaient concouru en rien, ni à la confection du projet, ni à la fixation du prix de fabrication.

L'autre pièce est le dessin d'un plat, qui devait sans doute être émaillé par parties et que Pierre Bain exécuta probablement pour Louis XIV en 1683. Ce plat porte au centre les écus de France et de Navarre accolés, sur fond bleu semé de fleurs de lis, dans un anneau composé des éléments du collier de Saint-Michel entouré d'une frise, dont le collier du Saint-Esprit forme les pièces. Sur le marly, des chimères affrontées

à des vases alternent avec des cartouches carrés dont un mascarón occupe le centre. Des pendeloques et des guirlandes que l'on a biflées en descendant. L'ourlet est formé d'une zone de postes qu'enveloppe une zone de coquilles. Des indications de couleur montrent, comme nous l'avons dit, que ces ornements ont dû être émaillés.

Ce qui surprend lorsque l'on examine ce dessin, d'une exécution très-libre et très-précise cependant, c'est le désaccord qui existe entre le style des ornements et la date de 1683 inscrite au verso avec la signature de Bain. Celle de 1583 serait infiniment plus probable. Mais Pierre Bain, associé et beau-frère de Gédéon Légaré, orfèvre du roi, eut, à partir de 1671, un logement sous la galerie du Louvre, où il mourut le 1^{er} décembre 1700, à l'âge de 60 ans environ.

Ainsi voilà un orfèvre qui, rebelle au mouvement que Ch. Lebrun avait imprimé à tous les arts depuis plus de vingt années déjà, concevait à la fin du xvii^e siècle une œuvre ornée comme l'eût pu faire un contemporain de Bernard Palissy, car c'est aux dernières œuvres de l'illustre potier que semblent empruntés les ornements du dessin qui nous arrête. Preuve de plus à ajouter à celles que l'on a fournies déjà sur le retard de l'orfèvrerie à l'égard des autres arts.

Quatorze manuscrits provenant de l'ancienne bibliothèque du chapitre de la cathédrale, et possédés aujourd'hui par M. Le Caron de Troussures, forment une fort belle série qui commence au vi^e siècle pour finir au xiv^e. On y remarque surtout un magnifique évangélaire du xii^e siècle, orné de miniature sur fond pourpre.

Un fort joli manuscrit du xiv^e siècle, appartenant à M. le comte Malherbe, recueil de traités d'éducation et de piété, était ouvert sur ce passage qu'il nous a semblé intéressant de transcrire :

« C'est cy une lettre et uns petis enseignemens que un povre homme de religion envoia a 1 noble joeune homme qui avoit esté en sa doctrine. »

« Mon très cher enfant et très amé en nostre seigneur, souviegne vous de ce que « ie vous ai dit aucune fois. C'est assavoir que tout aussi comme vous aviez noblece « de lignage que vous eussiez aussi noblece de cuer et de corage. Et endendez que la « noblece de lignage vient à homme et a fame de ses parens, et sans son travail. « Mais la noblece de cuer et de corage vient a homme et a fame de la grace de Dieu « et son travail. »

Le bon moine qui professe ces sentiments est représenté dans la miniature qui accompagne ce texte, assis dans sa cellule devant son pupitre et remettant l'épître à un messager armé d'une lance et ceint d'une courroie où est suspendue la boîte aux messages.

L'égalité du noble et du vilain devant la mort, mais non devant le supplice, est indiquée dans une miniature d'un fort joli manuscrit du xv^e siècle des *Coutumes de Normandie*, appartenant à M. le comte des Courtils, au chapitre *De querelis et legibus*. Noble et vilain se sont pris de querelle autour de la charrue, puis, armés de bâtons, se sont battus au duel judiciaire, et finalement sont mis à mort, l'un par le glaive, l'autre par la hart.

Un livre d'heures, du xv^e siècle, appartenant à M. Le Mareschal, offre sur l'une de ses pages la représentation de la plupart des reliquaires célèbres de la Sainte-Chapelle de Paris.

La *Consolation*, de Bœce, appartenant à M. Le Caron de Troussures, porte les armes de Bourgogne bardées de gueules, et la devise « nul ne si frote » accompagnant une hotte de cheminée d'où sortent des flammes, qui sont les armes, la devise et l'*impresa* de Antoine, bâtard de Bourgogne, fils de Philippe le Bon.

Nous nous arrêterons après avoir cité un fort joli petit livre d'heures orné de miniatures, d'un ton très-fin, appartenant à M. Delaquerre. Cet amateur avait encore exposé les quatre belles miniatures du xv^e siècle, représentant l'état sauvage, la misère, le travail et la noblesse, qui avaient figuré à l'exposition rétrospective de 1865.

Le cadre de ces miniatures, sculpté des armes de France et de Bretagne, n'est guère moins intéressant que les pièces, et il prendrait un intérêt plus grand encore s'il figurait dans la série que M. Delaquerre a formée des meubles originaux de cette espèce, depuis le xv^e siècle jusqu'au xvii^e.

La commission d'exposition n'a guère sollicité de tableaux, et l'on ne saurait que l'en féliciter, car elle a assuré son propre repos en ne se donnant ni l'ennui de mécontenter les possesseurs en résistant à une foule d'attributions ambitieuses, ni le ridicule, en leur cédant, d'annoncer des chefs-d'œuvre là où il n'y aurait eu, le plus souvent, que des toiles fort médiocres. Cependant il s'en trouvait quelques-uns, et nous devons noter un charmant petit portrait sur cuivre du grand Condé, par quelque Flamand de l'école de Van Dyck, appartenant à M. le marquis de Mornay, possesseur d'un certain nombre d'autres portraits historiques, dont l'un, un pastel, est signé *Beaumont, capitaine de dragons, fecit.*

Un portrait d'Oudry, qui fut longtemps directeur de la manufacture de Beauvais, à M. le marquis de Saint-Clou, est placé à côté d'une étude à l'huile du maître, où l'on voit un chien combattant un loup, qui se retrouvent sur une tapisserie des *Fables* de La Fontaine.

Parmi les dessins, nous en remarquerons un, représentant des jeux d'enfants, au crayon noir estompé, attribué fort vraisemblablement à Clodion, car il reproduit un groupe d'un bas-relief en terre cuite représentant le même sujet différemment composé, et qu'il nous semble difficile de ne point donner au maître charmant de la fin le xvii^e siècle. D'autres bas-reliefs de même style, qui appartiennent également à M. Delaquerre, possesseur en outre d'un certain nombre de médailles de Nini, nous semblent de provenance moins certaine.

L'*Hercule gaulois*, esquisse attribuée au Puget, — et à quel autre pourrait-on en faire honneur ? — est venu de la vente Boilly dans le cabinet de M. Fournier.

Parmi les marbres, dont plusieurs sont annoncés comme de Coustou, nous signalerons d'abord, à cause de la signature : DUCZ 4773, une *Hippomène* courant, puis une statuette appelée *Galilée dans sa prison*, taillée dans l'albâtre avec beaucoup d'énergie, mais sans aucun scrupule historique, par quelque habile praticien, qui nous semble appartenir plutôt au xvi^e siècle qu'au xvii^e. La première de ces œuvres appartient à M. Delaquerre, que nous sommes forcé de nommer bien souvent, la seconde à M. Boulard.

Les ivoires sont nombreux et quelques-uns fort intéressants : il y a d'abord a reliure d'un *Évangélaire* du ix^e siècle, appartenant à l'église de Noyon, qui mériterait une longue description. Les ais de chaque plat sont recouverts par un cuir rouge sur lequel est appliquée une feuille de corne, formant un damier à jour, gravée d'inscriptions, incrustée de petits bas-reliefs d'ivoire, garnie de boutons saillants de cuivre gravé, et bordée par un nappé d'ivoire ciselé à jour.

Une plaque d'os provenant d'une ancienne reliure montre, sous deux arcades romanes, les deux saints évêques de Beauvais, Hervé et Roger, en costumes pontificaux, la crosse en main, mais sans mitre, ce qui reporterait vers les commencements du xii^e siècle, pour le moins, l'exécution de ce bas-relief.

Une belle crosse du ^{xiv}^e siècle, à M. le baron Seillière, et quelques feuillets de diptyque de la même époque, voire même une crucifixion de travail byzantin, appartenant à M. Hydé, sont encore à noter.

Presque tous les bois sculptés ont été prêtés par M. Delaherche, qui a sauvé du feu quantité d'œuvres d'une école de tailleurs de bois à laquelle nous devons d'importants, mais trop périssables témoignages d'activité et de talent, sur la façade d'un grand nombre de maisons, sur les vantaux des portails latéraux de la cathédrale, et dans les boiseries de l'église Saint-Étienne. Ce sont des panneaux d'ornement du ^{xvi}^e siècle, une frise du ^{xvi}^e, deux caryatides en forme de termes d'une très-belle tournure et d'un grand style du ^{xvii}^e siècle, et une Vierge couronnée par les anges due à J. Sarrasin, de Noyon, auteur également d'une *Mise au tombeau*, appartenant à M. de Mithors.

Enfin M. Maillet du Boullay a envoyé quelques-uns des panneaux de bois sculpté qui faisaient un chef-d'œuvre de l'ancien Cabinet des médailles.

Lorsque l'on voit d'un côté le mobilier de la Couronne acheter avec raison les boiseries du château de Berry, pour les rétablir dans les résidences impériales; puis de l'autre l'architecte de l'Arsenal ne restaurer qu'à son corps défendant le cabinet de Sully; et l'architecte des Tuileries laisser vendre ce qu'il avait de marbres et de boiseries du temps de Louis XVI dans l'ancien pavillon de Flore; l'architecte de l'hôtel des Postes enlever sans aucune utilité les boiseries d'un salon du temps de Louis XVI, arrivé intact jusqu'à nous, avec ses cheminées, ses ferrures, sa corniche et son plafond; l'architecte de la Bibliothèque, enfin, détruire successivement les peintures des anciennes salles des manuscrits, les mascarons des fenêtres de bâtiments qu'il remplace par ses bâtisses, la magnifique rampe d'escalier que M. Récapp possède aujourd'hui, et, pour terminer, le Cabinet des antiques, l'on se demande quel esprit d'aveuglement, de contradiction et de vandalisme a passé par la tête de certains hommes.

Le vandalisme officiel nous entraîne loin de l'exposition de Beauvais, destinée à combattre le vandalisme de l'initiative privée et de l'ignorance. Il nous faut y revenir, pour citer, parmi les bronzes, un groupe représentant la lutte de deux femmes énergiques et de formes redondantes, signé ADRIANUS FRIS FEC 1640; un *Bacchus* et une *Ariane* à M. Rigollot, de la fin du ^{xvii}^e siècle, plusieurs autres fontes de la même époque à M. le comte de Cossé-Brissac; et, pour remonter aux modèles éternels que nous a légués l'antiquité, une belle aiguière et deux têtes de mulet, fragments d'un siège, envoyés par M. Ch. Mannheim.

Les armes, appartenant pour la plupart à M. Maillet de Boullay; les étains du ^{xvi}^e siècle, et enfin l'orfèvrerie et la bijouterie, réclameraient une mention, ainsi que les éventails et tous ces petits objets qui constituent l'immense domaine de la curiosité.

Dans cette partie, M. le duc de Mouchy aurait pu se montrer plus prodigue, en envoyant quelques-unes des belles boîtes qu'il possède avec son beau coffret en cristal de roche monté en bois noir damasquiné d'or, que l'on a déjà vu en 1865.

La céramique dans toutes ses variétés serait aussi à noter. Les grès à reliefs verts ou bruns que Beauvais fabriquait dès la fin du ^{xv}^e siècle, pour les offrir aux princes et aux rois lors de leur passage, et ceux revêtus d'une engobe, décorés de graphite que Savignies produisit pendant le ^{xvii}^e et le ^{xviii}^e siècle, pour orner la crédence populaire des nouveaux mariés, formaient une importante série de pièces datées. Les faïences de Sinceny, qu'un S tracé en jaune au revers distingue seul quelquefois des

produits similaires des ateliers rouennais, appartiennent d'un peu plus loin à la céramique de la région.

Nous avons dit déjà que la manufacture de Beauvais avait prêté une suite de tapisseries; nous ne citerons donc ici qu'une *Vision de Constantin*, commencée à Vaux pour le surintendant Fouquet et terminée aux Gobelins avec les armes de Louis XIV.

Parmi les tissus nous devons surtout signaler deux gouttières de lit du XVI^e siècle, d'étoffe rouge toutes deux; l'une couverte d'applications noires et jaunes d'un travail excessivement fin et élégant, avec chiffres et devises; l'autre avec applications jaunes et une belle frange de soie, prêtées par M. Delaherche, ainsi qu'un grand nombre de guipures, de velours brodés et de dentelles. Nous y avons revu les deux aumônières du XIII^e siècle qu'il avait envoyées à l'exposition de l'Histoire du travail.

Enfin de fort beaux spécimens de l'art japonais et chinois, porcelaines, bronzes, laques, émaux et dessins, avaient été confiés par M. Delaherche et surtout par M. le comte de Malherbe, qui possède, en outre de ces pièces très importantes, deux beaux manuscrits, l'un arabe, l'autre indien, avec miniatures en camaïeux d'or sur noir.

Comme on le voit par cette analyse, la commission de l'exposition rétrospective de Beauvais peut être fière à bon droit de son œuvre. En même temps qu'elle a révélé au public quelques faits curieux sur les mœurs et les procédés industriels des générations qui nous ont précédées, elle a appris à ce même public le respect qu'il doit avoir pour les monuments des âges écoulés. Puisse-elle contribuer ainsi à sauver quelques épaves du passé!

C. DAMBRIN



Le Directeur : EMILE GALICHON.



LES MAITRISES

ET

LES ACADÉMIES

L'HISTOIRE de l'art en France comprend trois périodes distinctes qui répondent aux différents états de la société dans notre pays. Il y eut d'abord un art monacal, qui commence avec la chute de l'empire romain et dure jusqu'à la formation des communes; ensuite un art laïque ou communal, qui va du XII^e au XVII^e siècle; enfin une période académique, qui répond à l'époque où la monarchie absolue étant définitivement établie sur les débris de nos anciennes franchises municipales, l'art, au lieu de prendre sa racine dans le cœur même du pays et de s'associer au mouvement et aux besoins de l'industrie, se fit archéologue et lettré, chercha son principe dans la tradition, son appui dans la protection royale, et ne dut l'éclat qu'il a conservé jusqu'à nos jours

qu'aux continuelss assauts que se livrent à chaque génération les artistes indépendants.

Au moment où l'irruption des Barbares vint fondre sur les Gaules, l'antiquité n'était plus que l'ombre d'elle-même. La période républicaine, qui avait produit dans la morale et dans la politique de si grands caractères, dans l'art et la littérature de si merveilleux chefs-d'œuvre, avait passé dans l'histoire comme un rêve trop court. L'établissement de l'empire romain fut le signal d'une décadence universelle, décadence qui se manifesta d'abord par l'abaissement des caractères, ensuite par l'affaiblissement des intelligences. Il est vrai que souvent on fait honneur à Auguste et à ses successeurs de ces superbes édifices qu'ils ont élevés à Rome et dans les provinces. Mais, en étudiant le caractère de ces monuments, il est aisé de voir que le principe d'art qui a présidé à leur construction appartient à l'époque précédente. L'ère impériale n'a rien créé : seulement les empereurs, comme ces fils prodiges qui dissipent en quelques moments le patrimoine accumulé par une longue suite d'aïeux, ont multiplié sur toute la surface du monde connu les produits d'un art qui était le testament du passé. Quand survint la catastrophe finale, la société antique avait perdu son principe vital ; mais, à ne considérer que la surface, les choses étaient peu changées, et si l'activité s'était ralentie, l'apparence était restée la même.

De tous les pays qui eurent à souffrir de l'invasion des Barbares, la Gaule fut le plus mal partagée. Les Francs étaient d'une excessive férocité, et comme en outre leur intelligence était extrêmement bornée, ils détruisirent tout et ne surent rien édifier. Aucune époque dans notre histoire n'est plus triste que celle des temps mérovingiens : tous les récits des contemporains présentent le même caractère lamentable. Eh bien, dans ces siècles lugubres, qui semblent n'avoir été éclairés que par les torches de l'incendie, il y a un spectacle plus désolant encore que celui des flots de sang qu'on rencontre à chaque pas : c'est l'agonie de cette belle civilisation antique se débattant contre la barbarie envahissante. Parfois on rencontre une ville qui conserve son ancienne municipalité, un reste d'administration régulière, un débris de civilisation ; mais bientôt tout s'efface dans la nuit universelle.

Que devinrent donc alors ces légions d'artistes et d'ouvriers d'art dont les œuvres encombrant nos musées et attestent par leur médiocrité la décadence de l'art ? Ils n'avaient plus l'initiative, mais ils avaient encore la tradition. Un refuge leur fut offert : les monastères, et ils s'y précipitèrent à l'envi. Jusqu'à la formation des communes, c'est dans les monastères seulement qu'il faut chercher l'art et l'industrie.

Presque tous les moines de ce temps étaient bénédictins et le travail était la première loi de cet ordre. Le travail était surtout agricole, car les moines se donnaient pour mission de défricher les terres redevenues stériles depuis la dévastation. Mais si les fermes et les granges se groupaient autour du couvent, la maison centrale était souvent un vaste atelier industriel. On y fabriquait tout ce qui était nécessaire à l'église et à la maison, et on vendait le surplus. L'art ne pouvait s'exercer qu'à un point de vue purement religieux. Quant à l'inspiration, elle était nulle, la tradition y suppléait. Nous sommes tellement habitués depuis Chateaubriand à entendre dire que l'art vient de la foi, que nous avons peine à comprendre comment pendant six siècles l'art a pu s'exercer dans les monastères avec des résultats si complètement négatifs. C'est pourtant un fait qui s'explique de lui-même. La foi n'est pas et ne peut pas être exigeante en fait d'art, par la raison qu'on ne songe pas à critiquer une image qu'on adore. Il n'y a pas un seul exemple d'un chef-d'œuvre qui ait fait des miracles, et toutes les fois que vous entendrez parler d'un Christ miraculeux, d'une Madone qui opère des guérisons, vous pouvez être certain qu'au point de vue de l'art il s'agit d'un ouvrage informe. Tant que l'art resta confiné dans les monastères, les images sorties de ce mystérieux laboratoire prenaient aux yeux des populations qui n'avaient pas assisté à leur fabrication un caractère surnaturel. La tradition suffisait donc parfaitement, et les moines n'eurent jamais d'autre guide.

Si donc on voulait chercher des aïeux aux académies, qui se regardent aujourd'hui comme gardiennes de la tradition, c'est dans les monastères qu'on pourrait les trouver. Seulement, bien qu'ils aient les mêmes principes, leurs produits sont très-différents. Les moines ne connaissaient guère l'histoire qu'à partir de Constantin, qui est le fondateur politique du christianisme, et ils ne prenaient pour modèle que des monuments de la décadence; tandis que les académies, qui sont plus savantes, remontent à Auguste, qui représente une meilleure époque. Les moines ne remontaient jamais à la source : ils copiaient leur propre copie. L'enseignement des couvents était d'ailleurs dogmatique par essence, et, habitués dès l'enfance à regarder l'obéissance comme la première des vertus, les moines ne songeaient pas plus à s'insurger dans les questions de goût que dans les questions de raisonnement.

Il y eut pourtant un changement dans cette tradition, changement non dans le principe, mais dans le résultat. Vers les XI^e et XII^e siècles, l'architecture se transforme sous l'influence des communications avec l'Orient. La célèbre abbaye de Cluny a eu la plus grande part à ce mouve-

ment d'où naquit l'architecture romane. Le plein-cintre demeure comme le symbole de l'art monacal, mais l'ornementation, fortement imprégnée de byzantin, subit, malgré les traditions hiératiques, le contre-coup de la transformation qui s'accomplit partout dans les idées. C'est que les moines, ne suffisant plus aux constructions qui s'élèvent de toutes parts, se font aider par des ouvriers laïques ; ils conservent la tradition dans la disposition de l'ensemble qu'ils dirigent, mais ils abandonnent l'exécution du détail à des mains étrangères. Ces ouvriers, formés par les moines, quittèrent bientôt leurs anciens maîtres pour aller prendre place dans les corporations nées des libertés communales. Aussitôt l'architecture subit une autre transformation bien autrement radicale : on vit naître l'architecture ogivale, appelée improprement gothique. Jusqu'au XII^e siècle, tous les architectes sont des religieux ; à partir de cette époque, ils vont devenir laïques.

Autant la première partie du moyen âge, où tout était concentré dans les monastères, avait été stérile, autant fut féconde la seconde partie quand les corporations, les gens de métier et tous les gens des villes voulurent se mettre à l'œuvre. On n'a pas assez insisté sur cette distinction entre les deux périodes si différentes qui se confondent sous le nom de moyen âge. La première, théocratique et féodale, fut entièrement vide au point de vue de l'art, tandis que la seconde, qui marque le réveil de l'esprit public, a seule pu produire tous ces chefs-d'œuvre dont on a fait si faussement honneur au principe d'autorité.

Lorsqu'au XVII^e siècle les libertés communales furent absorbées dans l'unité monarchique, les écoles provinciales et indépendantes disparurent successivement, toute l'activité artistique se concentra autour du souverain, et le régime académique remplaça les anciens corps de métiers. C'est donc à l'émancipation des communes qu'on peut rattacher les débuts de l'art et de la civilisation dans les temps modernes.

On sait combien leur établissement a coûté de sang et d'efforts. Un contemporain, l'abbé Guibert de Nogent, définit ainsi la commune : « Il y a commune, mot nouveau et détestable, là où tous les gens soumis à l'imposition arbitraire de la taille ne s'acquittent plus qu'une fois par an envers leur seigneur de la dette que doit toujours la servitude, et où, s'ils commettent quelque délit, ils ne le payent que par une amende déterminée d'avance. Quant aux autres corvées ou impositions de tout genre qui sont ordinairement exigées des serfs, ils n'en ont aucune. »

Cette critique d'un réactionnaire du temps en apprendra plus sur la commune que toutes les explications que je pourrais donner.

Les évêques qui, comme seigneurs féodaux, s'étaient d'abord oppo-

sés à l'établissement des communes, virent bientôt qu'ils avaient intérêt à favoriser leur industrie pour faire concurrence aux monastères. Les grands abbés du moyen âge étaient eux-mêmes possesseurs de fiefs et complètement indépendants des évêques dont la juridiction était purement nominale. Une lutte industrielle s'établit au XII^e siècle entre les monastères, qui étaient généralement retirés au fond des campagnes, et les habitants des villes, qui commençaient à trouver dans l'organisation de la commune des garanties pour l'exercice de leurs métiers. Les évêques, perpétuellement en lutte avec les moines, avaient surtout à cœur de n'employer que des laïques dans la construction de leurs cathédrales. Ce sont en effet les habitants des villes qui ont élevé ces superbes édifices, qui apportèrent dans l'art un caractère absolument nouveau. L'archevêque de Rouen écrivait, en 1145, à l'archevêque d'Amiens : « Les habitants de Chartres ont concouru à la construction de leur église en charriant les matériaux. Depuis lors les fidèles de notre diocèse ont formé des associations semblables. Ils n'admettent personne dans leur compagnie à moins qu'il ne se soit confessé, qu'il n'ait renoncé à toutes ses animosités et ne se soit réconcilié avec tous ses ennemis. Cela fait, ils élisent un chef, sous la conduite duquel ils tirent leurs chariots en silence et avec humilité. » Les mêmes exemples se reproduisent partout.

Mais si tout le monde voulait avoir sa part dans l'érection des églises, la construction proprement dite appartenait naturellement aux maçons. Les maçons s'étaient associés entre eux de même que les autres corps de métiers, et sans la solidarité qui unissait les confréries maçonniques, jamais l'architecture ogivale n'aurait eu ce caractère d'unité qu'on retrouve dans des édifices souvent fort éloignés les uns des autres. Ces confréries, dont l'existence est constatée dès le XII^e siècle dans l'Ile-de-France et la Picardie, avaient une organisation qui semble calquée sur celle des monastères. Il était d'ailleurs très-naturel que ces associations laïques prissent leur modèle sur les associations religieuses, les seules qui existassent alors. Les associés se liaient entre eux par un contrat solidaire d'hospitalité, de secours et de bons offices, ce qui leur permettait de faire à peu de frais et en sûreté de longs voyages. Le compagnonnage fut organisé à cette époque : il y avait des ouvriers stationnaires et des ouvriers voyageurs. Ceux-ci étaient organisés par groupes de dix hommes dirigés par un maître maçon, se rendaient où il y avait des travaux et campaient sous la tente autour des édifices qu'ils élevaient. Les ouvriers sédentaires étaient également liés par des statuts ; mais tous avaient certains usages communs à tous les corps de métiers, la hiérarchie entre maîtres et apprentis, l'embauchage, les sobriquets em-

blématiques, les cérémonies de réception, les fêtes patronales, les cannes et les rubans, dont l'usage s'est perpétué jusqu'à nos jours.

Les statuts des corps de métiers qui présentent tous entre eux de grandes analogies ont été rédigés et mis en ordre, sous le règne de saint Louis, par Étienne Boyleau, prévôt de Paris. Mais Étienne Boyleau n'est pas, comme on l'a cru longtemps, le fondateur des confréries, il a transcrit les usages existant avant lui, en interrogeant les plus anciens de chaque métier, et ces usages ont pris à partir de ce jour le caractère d'une loi. Les règlements ne s'appliquaient qu'aux métiers de Paris; mais la clarté de leur rédaction les a fait adopter par toutes les corporations de la province.

Ces règlements fixaient la durée de l'apprentissage, les conditions dans lesquelles il devait s'exécuter et le nombre d'apprentis que chaque maître pouvait prendre. L'apprenti devait servir son maître comme domestique ou comme valet, selon le style du temps; mais le maître était obligé de le faire participer à tous ses travaux et de le mettre en état de devenir maître à son tour, c'est-à-dire d'exécuter devant les jurés du métier ce qu'on appelait le chef-d'œuvre. Cette maîtrise ne s'obtenait donc que par une éducation éminemment pratique qui ne préservait pas toujours l'apprenti des coups de bâton, mais qui lui donnait la certitude d'apprendre à fond toutes les parties de son métier.

Je n'ai pas à m'occuper ici des abus qui s'introduisirent plus tard dans la maîtrise, j'étudie seulement le principe de son organisation. Au moyen âge, tout le monde était ce que nous appellerions aujourd'hui protectionniste : les corporations regardèrent donc comme une chose toute naturelle d'interdire l'exercice du métier à tout homme qui n'était pas inscrit sur les registres de la maîtrise, c'est-à-dire qui n'avait pas traversé le temps voulu de l'apprentissage, qui n'avait pas produit le chef-d'œuvre et payé le droit à la communauté. Ainsi nul n'avait droit de peindre et sculpter en dehors de la maîtrise, et toute concurrence au corps de métier constituait un délit que la loi devait punir. La maîtrise était responsable de la qualité de ses produits, les jurés nommés par les maîtres en garantissaient l'excellence. Il ne s'agissait là nullement de l'art, mais simplement de la matière employée. Ainsi du faux or et du faux argent, des statuette taillées dans du bois vert qui pouvait jouer, des couleurs susceptibles de changer, voilà ce que la maîtrise prétendait empêcher. Elle n'aurait pas refusé un tableau parce que le style n'était pas conforme aux principes, elle le refusait parce qu'il était susceptible de s'écailler ou de noircir et que par conséquent vous trompiez le public. Dès lors il était naturel qu'elle ne voulût pas dans son sein d'étrangers

dont elle ne connaissait ni le genre d'étude, ni la probité, ni les procédés de fabrication.

Au moyen âge et sous la Renaissance il n'y avait pas de musée, il n'y avait pas d'école des beaux-arts, il n'y avait pas d'école de dessin appliqué à l'industrie. Comment donc alors l'art a-t-il pu arriver à cette magnifique expansion du XIII^e siècle? D'abord s'il n'y avait pas de musée dans le sens que nous attachons aujourd'hui à ce mot, c'est-à-dire de collections cataloguées où chaque objet est classé et étiqueté suivant la date où il a été fait, il y avait pourtant un foyer permanent d'étude, un véritable musée connu de tout le monde, c'était l'église. On a beaucoup parlé de l'influence que la foi a exercée sur l'art, mais on n'a jamais défini d'une façon bien pratique la manière dont cette influence s'exerçait. L'église, au moyen âge, était la maison de tout le monde et de tous les moments de la vie. Chacun trouvait là ses intérêts matériels et moraux, les souvenirs de son enfance, les chefs-d'œuvre de l'industrie qu'il exerçait, les compagnons de son métier pendant la période active de la vie et les dernières consolations de sa vieillesse. Chaque corporation honorait dans la même église le saint qu'elle avait pour patron et qui devait veiller à sa prospérité. Ces édifices recevaient des dons, non-seulement des grands personnages, mais des gens de métier. Il est arrivé plus d'une fois qu'un don fait dans une intention pieuse a pu servir d'enseignement au fabricant, et plus d'une fois aussi l'apprenti a senti se révéler sa vocation devant le chef-d'œuvre étalé chaque jour sous ses yeux. Les cathédrales ne servaient pas seulement au service religieux, mais encore aux réunions politiques et profanes. Lorsque les évêques appelèrent les citoyens à la construction de ces édifices, ce fut avec la promesse qu'ils serviraient aux besoins municipaux comme aux besoins du culte : l'usage des hôtels de ville n'est arrivé que plus tard, lorsque les intérêts civils se sont séparés des intérêts religieux.

Il n'y avait pas non plus de maison spéciale pour l'école : l'enseignement n'avait lieu que dans l'église. Enfin c'est sous le porche de l'église que se tenait le marché et que chacun allait chercher ses provisions, et c'est là également qu'avaient lieu les fêtes qui servaient de divertissements publics. L'église au moyen âge était comme la place publique dans l'antiquité, comme l'agora pour les Athéniens, comme le forum pour les Romains. Ce n'était pas un monument, c'était le monument.

Les apprentis, les ouvriers et même les artistes connaissaient beaucoup mieux les chefs-d'œuvre contenus dans leur église qu'ils ne connaissent aujourd'hui ceux que renferme le musée, et comme tout le monde les voyait tous les jours de la vie, l'art avait un public qui lui

fait défaut maintenant. Ce public demandait à l'art la vérité dans l'imitation et la fantaisie dans l'ornementation, et l'art le servait selon ses goûts. Les écrivains de la Restauration nous ont habitués à juger de l'inspiration religieuse sous un aspect qui n'était aucunement celui de nos pères. Quand on parle des œuvres de cette époque, on fait au mysticisme une part beaucoup trop grande, et on ne la fait pas assez large à la réalité. Si la peinture et la sculpture se sont élevées si haut dans l'expression, ce n'est pas par la docilité qu'elles ont mise à écouter un enseignement dogmatique, c'est par la fidélité avec laquelle les artistes ont traduit les sentiments qu'ils avaient observés dans la nature. Ce n'est pas le côté divin qui émeut dans l'art, c'est, au contraire, le côté humain. Jamais l'image du Père éternel n'a su toucher personne, ce sont les scènes vivantes de la Passion qui ont inspiré nos artistes. Ce qui nous touche dans ces belles *Pietà* que nos pères aimaient tant à sculpter ou à peindre, c'est la réalité avec laquelle les sentiments humains sont traduits.

Si l'artiste et l'ouvrier trouvaient ainsi des modèles dans l'église, ils trouvaient une instruction pratique à l'atelier, ou plutôt à la boutique. Les boutiques n'étaient pas alors disposées comme aujourd'hui : les achats se faisaient dans la rue, devant l'appui de la boutique, l'acheteur restant en dehors, et le marchand à l'intérieur. Les ouvriers et les apprentis travaillaient dans la boutique même, et les marchands et les artisans d'un même état étant toujours placés à côté les uns des autres et dans la même rue, comme le prouvent les noms restés à quelques-unes de nos rues, rue de la Tannerie, rue de la Verrerie, etc., chaque apprenti voyait faire sous ses yeux, non-seulement le travail de son patron, mais encore celui de ses voisins et de ses concurrents.

Les imagiers devaient connaître tout ce qui touche à la confection des images, aussi bien la fabrication des couleurs que la manière de les employer. Tout maître ès arts de peinture et sculpture était obligé d'avoir une boutique et une enseigne, de se tenir à la disposition du public et de vendre les matériaux et ustensiles de son métier. Si vous vouliez donner un vitrail à votre église, ou remettre un carreau à votre fenêtre, vous descendiez à la boutique d'un maître et vous pouviez vous y trouver en compagnie d'un chaland qui avait besoin de vernir un meuble et d'un autre qui venait pour demander son portrait ou pour commander un tableau destiné à son oratoire. Le maître ne faisait par lui-même que la besogne qui lui convenait, mais il avait toujours des ouvriers pour l'aider, car tout artiste était à la fois marchand et entrepreneur.

Il y a dans ce mélange absolu de l'art et du métier quelque chose

qui nous choque extrêmement, parce que ce n'est plus conforme à nos mœurs, mais qui avait l'avantage de ne pas laisser les arts s'encombrer d'une foule de fruits secs et d'hommes inutiles. Parmi tant de jeunes gens aspirant au même but, il n'y en a jamais qu'un bien petit nombre qui arrive aux sommités de l'art, mais ceux qui restaient en route formaient des ouvriers excellents. L'art et l'industrie étaient absolument confondus ensemble, et il n'y avait d'autre différence entre les maîtres que celle qu'établit forcément l'inégalité du talent. Dans ce mélange l'art et le talent exerçaient une suprématie que personne ne songeait à contester, par la raison que tout le monde était également intéressé à l'excellence du produit. Les artisans se groupaient donc autour des artistes et si, en droit, ils étaient leurs égaux, dans le fait ils en subissaient l'influence, car l'artiste, tel que nous le voyons aujourd'hui, exécutant sa pensée dans l'isolement de l'atelier, n'existait pas à cette époque, et l'homme de talent, qu'on chargeait de la partie la plus difficile et la plus délicate du travail, avait en même temps à diriger toute une légion d'ouvriers moins habiles que lui et obéissant à ses ordres. Mais si l'art isolé n'existait pas, le métier pur, livré à ses seules ressources, n'existait pas non plus, et de là vient que dans les meubles, dans les ustensiles de ménage, l'art avait toujours une si large place.

Le grand mérite de cette organisation est d'avoir empêché la division du travail, cette plaie de l'art et de l'industrie modernes. On confondait l'art avec le métier; on n'isolait pas l'art pour le couvrir de fleurs, comme nous le faisons aujourd'hui, mais on en avait en somme une idée plus juste, car, au lieu de le ranger parmi les inutilités, on le voulait partout. Quand on disait un imagier, on voulait dire un homme qui fait des images, et nos pères auraient été bien étonnés si on leur avait dit qu'un homme capable de faire un admirable portrait peut ne pas savoir faire un ornement, qu'il y aurait des peintres de gibier incapables de dessiner une tête, des peintres d'histoire ne sachant pas faire un paysage. Cette malheureuse division du travail est une marque de décadence, et, si nous n'y prenons garde, elle ira toujours en croissant, et nous verrons bientôt des peintres de roses qui ne sauront pas faire les tulipes, et, parmi les peintres de paysages, l'un aura la spécialité des eaux, l'autre la spécialité des arbres. Au moyen âge et sous la Renaissance, non-seulement les artistes possédaient toutes les parties de leur art, mais les sculpteurs et les peintres connaissaient assez d'architecture pour être, sinon d'habiles constructeurs, au moins des décorateurs intelligents.

Quand on nous parle de Léonard de Vinci et de Michel-Ange, on

vante surtout l'universalité de leurs connaissances, mais c'est la hauteur de leur génie qu'il faut vanter, car de leur temps tout le monde était apte à tout avec plus ou moins de talent, et on ne trouve pas de spécialistes. Sans Université, sans École des Beaux-Arts, sans autre éducation que l'apprentissage obligé dans la boutique de l'orfèvre, les grands maîtres de l'École florentine se sont trouvés être des encyclopédies vivantes. Il en était de même en France. Jean Cousin est célèbre par ses vitraux, mais il était architecte, et le Louvre possède de lui un excellent tableau et une statue admirable. Jean Goujon était architecte en même temps que sculpteur, et si nous nous reportons à nos grands constructeurs du *xiii^e* siècle, nous verrons que les mêmes hommes qui élevaient l'édifice savaient tailler dans la pierre ces statues et ces tombeaux que nous admirons. Tous ces maîtres de la Renaissance et du moyen âge ont été élevés par l'industrie, et n'ont jamais dédaigné de travailler pour elle, bien sûrs qu'ils étaient, eux, de faire toujours du grand art.

Cette scission entre l'art et l'industrie qui a donné naissance à l'Académie, cette division du travail qui en a été la suite, a amené de nos jours les conséquences les plus fâcheuses. Avec des artistes pleins de talent dans tous les arts, nous arrivons à n'avoir pas d'art. Avec des ouvrages d'un incontestable mérite, quand on les considère isolément, nous ne parvenons pas à produire un ensemble qui ait de l'unité. Entrez dans nos églises, voyez les peintures qui couvrent les murailles, sont-ce des décorations qui font partie du monument? Non, ce sont des tableaux accrochés sur le mur et qui n'ont d'autres relations que le sujet avec l'édifice où on les trouve. Le peintre s'est-il préoccupé d'associer son œuvre avec le vitrail, l'ornementation qui l'encadre, les statues qui l'entourent? Nullement, il compose son tableau dans l'atelier sans tenir compte du milieu où il doit être placé; car son éducation a été faite au point de vue d'une spécialité, on s'est préoccupé d'en faire un peintre d'histoire, non un artiste.

On pourrait donner pour exemple des inconvénients qu'amène la division du travail ce qui est arrivé pour la décoration d'un salon dans un de nos châteaux. Tous les artistes choisis pour exécuter cette décoration étaient des hommes éminents dans leur spécialité. Le peintre d'histoire chargé de faire le plafond conçut son sujet dans une gamme claire et nacrée qu'il jugeait convenable pour une représentation allégorique. Ce plafond était accompagné de grands médaillons représentant des fleurs et des fruits, et comme le peintre d'histoire n'aurait pu faire cette partie du travail, on en chargea un spécialiste. Celui-ci était un coloriste vigoureux, se souciant fort peu des allégories, et se préoccupant avant tout de

la puissance des colorations. Ces deux artistes ne se connaissaient pas ; ils avaient du talent tous les deux et leurs tableaux vus dans l'atelier étaient excellents ; mais lorsqu'ils furent en place, les figures allégoriques du peintre d'histoire paraissaient en plâtre, et les fleurs du coloriste vigoureux semblaient peintes avec du cirage. Ajoutez à cela que le tapissier agissait de son côté sans se préoccuper du travail des autres, et vous aurez une idée de ce que put être l'ensemble, quand la décoration fut terminée.

Nous faisons entre l'art et l'industrie des distinctions que n'ont jamais connues le moyen âge ni l'antiquité. La Grèce n'avait pas de termes différents pour les désigner. On appelait artiste sous la Renaissance tout homme qui travaille excellemment, et on aurait dû laisser à ce mot cette signification logique. Ghiberti est un bronzier, Benvenuto Cellini un orfèvre, Bernard Palissy un potier, Boulle un ébéniste, mais le terme d'artiste les réunit tous dans le même panthéon. L'art est un et ne saurait impunément se parquer en spécialités, voilà ce que nous ne sentons pas assez. Depuis que l'Académie royale, en se fondant, a décidé qu'elle n'admettrait dans son sein que des peintres et des sculpteurs, le public s'est habitué à considérer tout le reste comme de l'industrie pure, ne s'apercevant pas que l'industrie devient art du moment que ses efforts tendent vers le beau. Toute démarcation par spécialité professionnelle est absolument arbitraire, et on va voir à quelle inconséquence nous sommes arrivés.

Un peintre prend un vase dans le musée Sauvageot ou ailleurs, et il en imite les formes et les teintes avec une perfection inouïe. Quand son tableau est terminé, il l'envoie à l'exposition des Beaux-Arts, qui non-seulement s'empresse d'ouvrir ses portes, mais encore décerne à l'auteur des récompenses d'ailleurs parfaitement méritées. Qu'arriverait-il pourtant si le fabricant, l'inventeur du vase qui a servi de modèle, si l'artiste qui a su agencer les formes de manière à produire un ensemble qui nous charme, qui a su, en associant des métaux et des pierres de diverses couleurs, produire pour notre œil l'éclat et l'harmonie, si le créateur, en un mot, présentait son œuvre à l'exposition des Beaux-Arts ? Elle lui dirait qu'il s'est trompé de porte, que son produit n'est pas de l'art, mais de l'industrie, et qu'il a sa place marquée dans une autre exposition, entre les graines d'Amérique et les machines à coudre. Nous honorons le copiste, nous repoussons le créateur !

Du moment où l'art s'est séparé de l'industrie pour vivre dans l'isolement, il a cessé d'être compris des masses, qui sont devenues indifférentes. Les grands artistes seuls sont capables d'enfanter des chefs-

d'œuvre, mais c'est l'art industriel qui les fait comprendre au public, c'est l'art au service de nos usages quotidiens qui transforme le goût du pays, qui l'abaisse ou qui l'élève. Il est donc nécessaire pour que le goût public ne dégénère pas, qu'il existe un rapport immédiat entre l'industrie et le grand art. Ce rapport était frappant sous la Renaissance comme dans l'antiquité : il n'existe plus aujourd'hui. Prenez un des grands chefs-d'œuvre de la Renaissance, un bas-relief de Jean Goujon, par exemple, et mettez à côté un meuble de la même époque. Voyez s'il n'y a pas un air de famille dans la manière dont les formes sont agencées. N'est-il pas vrai que ces deux artistes, le sculpteur et le menuisier, pouvaient échanger leurs idées, que le grand maître pouvait éclairer de son génie l'artiste industriel, et que celui-ci à son tour éclairait le public sur ces lois éternelles du goût qui constituent la beauté?

Cherchez maintenant quels rapports peuvent exister entre un de nos peintres d'histoire et un artiste industriel quelconque? Il n'y en a aucun. Voyez le tableau des *Enfants d'Édouard*, au Luxembourg : celui qui n'est pas lettré peut-il, malgré tout le talent de l'artiste, voir là autre chose que deux jeunes gens assis sur un lit, et, près d'eux, un chien qui jappe? Cette lumière même qui paraît au travers de la serrure ne produit un effet si dramatique que parce qu'on sait que ce sont les assassins qui sont là, derrière cette porte. Mais faute de connaître l'histoire, on croirait simplement qu'on vient prévenir les jeunes gens que le dîner est servi. Si belle que soit cette œuvre, elle a besoin d'une explication sans laquelle elle ne saurait vivre; elle émane d'un esprit distingué, mais elle n'a rien de commun avec la conscience publique, ne s'adresse qu'à une classe d'hommes très-restreinte, et ne saurait exercer aucune action sur l'industrie. Entre une statue antique et un vase grec, le lien est évident; entre une cathédrale du moyen âge et un bahut du même temps, il y a une concordance : c'est que dans l'antiquité, c'est que dans le moyen âge, c'est que sous la Renaissance, l'art est inséparable de l'industrie.

La grande gloire de la maîtrise est d'avoir donné une consécration légitime à ce principe. En imposant à chaque patron l'obligation d'avoir fait le chef-d'œuvre, elle donnait à chaque ouvrier le droit de se croire artiste. Elle honorait le talent, et, en lui donnant la première place dans chaque corps de métier, elle ne l'isolait pas, mais le maintenait, au contraire, au service des besoins changeants de la multitude. En mêlant partout l'art avec le métier, elle a su imprimer à chaque objet le cachet de son temps et initier le public aux grands chefs-d'œuvre dont il retrouvait le principe dans les moindres meubles. Cette organisation avait duré quatre siècles, qui sont les plus grands dans l'histoire de l'art.

Mais les académies sont venues, dédaigneuses de l'industrie, honteuses de la perpétuelle confusion qui se faisait entre l'art et le métier, elles se sont adressées au roi et ont décidé que l'art, au lieu d'être la chose publique, serait le plus beau joyau de sa couronne, le rayon le plus brillant de son soleil. Ce jour-là, l'art a reçu un coup terrible, car le caractère académique est de contester au présent toute initiative, et de vivre sur la tradition d'un autre âge sans s'inquiéter si nos besoins sont les mêmes. Nos besoins ! mais ce serait de l'industrie, et, selon l'Académie, l'art doit planer dans les sphères supérieures sans descendre jusqu'à l'utile. L'architecture, au lieu de chercher les rapports de l'édifice avec sa destination spéciale, semble contrariée qu'un monument puisse servir à quelque chose, et cherche une solennité d'emprunt qu'on croit imitée de l'antique et qui ne rappelle que Louis XIV. Aussi le public est devenu d'une désolante indifférence.

Tous les arts ont suivi, quoique plus lentement, la même pente. Depuis le commencement de ce siècle l'archéologie a tout envahi. En 1810, les peintres ont déclaré que rien n'était beau en dehors du casque romain ; en 1830, ils ont décidé que sans la cotte de mailles et le soulier à la poulaine il n'y avait pas de tableau possible. La peinture aurait déjà succombé, si quelques artistes ne s'étaient jetés résolument dans l'étude de la nature et de la réalité. L'industrie elle-même a suivi la même route, mais plus gauchement encore, et nous avons pu voir à la même vitrine une pendule imitée du Parthénon et une pendule imitée de la cathédrale de Reims. L'archéologie comptera dans l'histoire de l'art comme un fléau pire que les plaies d'Égypte. Nous n'avons pas besoin de momies : pourquoi nos producteurs s'acharnent-ils tant à faire le métier de fossoyeurs ?

On nous dit : imitez les chefs-d'œuvre de l'antiquité. Imitons plutôt son grand public. On enseignait le dessin dans l'éducation, suivant le témoignage d'Aristote, parce qu'on le croyait propre à diriger le goût *dans diverses spéculations de commerce, dans le choix des meubles et des habillements*. Ne donnons donc plus à l'étude du dessin ce nom dédaigneux d'art d'agrément que l'Université nous jette à la face comme une injure. Réunissons nos efforts pour que le dessin devienne une partie obligée de l'instruction primaire, afin que le goût du beau se développe chez nous comme il s'est développé chez les Grecs. Ce n'est pas le talent qui manque à nos fabricants, c'est la clientèle. Ne dédaignons pas le métier, mais cherchons au contraire à l'élever à la hauteur de l'art comme on le faisait autrefois. N'isolons pas l'art de l'industrie, car l'art n'a pas de vie propre, il n'est que la plus haute expression de l'industrie,

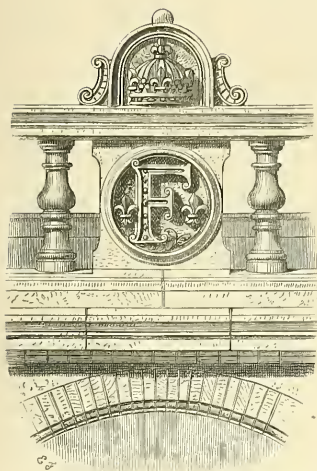
et c'est l'industrie qui le répand parmi les masses. L'art est comme une fleur dont l'industrie serait la tige et le pays la racine. Si vous arrosez la racine, la tige grandira et la fleur s'épanouira d'elle-même; mais si vous cueillez la fleur sous prétexte de l'honorer, vous la verrez bientôt languir, et tous les soins dont vous l'entourerez seront impuissants à lui rendre sa parure d'autrefois.

RENÉ MÉNARD.



LE CHATEAU DE FRANÇOIS I^{ER}

A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE



FRANÇOIS I^{ER} fit presque entièrement reconstruire le château de Saint-Germain-en-Laye; aussi est-ce sous son nom que l'on désigne généralement la superbe demeure dont nous allons étudier rapidement les différentes parties. Séduit, comme ses prédécesseurs, par le charme de l'admirable pays environnant Saint-Germain, le roi chevalier voulut relever les constructions antérieures, ruinées en grande partie lors des guerres avec les Anglais.

Il est difficile, en effet, d'imaginer une situation plus agréable que celle du plateau dominant la Seine, au-dessus du Pecq. De là se déroule, comme en un merveilleux panorama, une immense étendue de pays, légèrement accidenté, gai, charmant, à l'horizon formé par la vague silhouette de Paris. Cette position exceptionnelle justifie parfaitement la prédilection des rois de France, avant et après François I^{er}, pour le séjour de Saint-Germain-en-Laye. Aussi dès le XII^e siècle est-il fait mention d'un château important construit sur cet emplacement. Le roi saint Louis y laissa une merveilleuse trace de son passage en élevant la chapelle, seul reste des constructions de cette époque existant aujourd'hui.

Actuellement englobé dans des constructions diverses et défiguré par

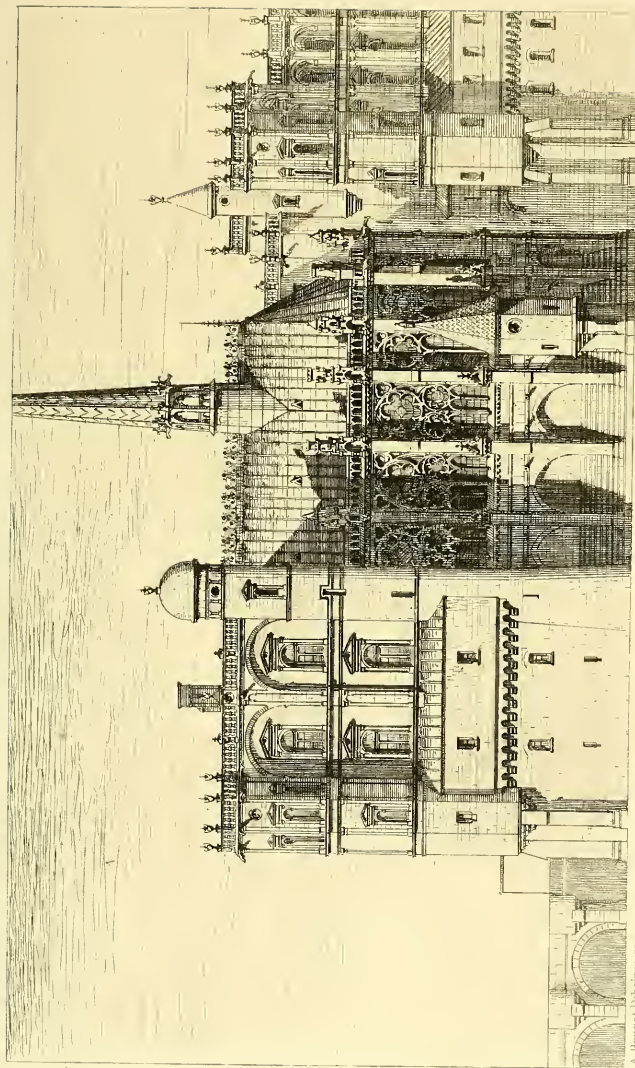
une décoration postérieure, il faut, par la pensée, dégager ce petit monument de ses adjonctions pour en reconnaître la valeur. On est alors largement récompensé de cet effort en retrouvant un charmant édifice, élevé entre 1230 et 1240, c'est-à-dire au moment où l'art du moyen âge était dans toute sa splendeur. Cette chapelle, peu connue, serait donc de quelques années antérieure à la Sainte-Chapelle de Paris; elle est comprise dans un style large, franc, parfaitement en rapport avec l'échelle de l'édifice, et nous ne sommes pas seul à la considérer comme d'une conception supérieure à sa sœur du Palais de justice.

Plusieurs parties importantes des diverses demeures qui se sont succédé à Saint-Germain ayant été conservées dans le palais actuel, nous serons obligé, au fur et à mesure de notre description, de rappeler quelques faits touchant l'histoire du château. Nous nous bornerons, bien entendu, à ceux qui ont un rapport direct avec la construction ou qui aident à fixer la date de telle partie des bâtiments.

En 1346, le château est pris et brûlé par les Anglais; seule la chapelle échappe à l'incendie et reste debout au milieu des ruines. Environ vingt ans après, en même temps qu'il faisait faire de grands travaux au Louvre et à Vincennes, le roi Charles V rebâtit le château de Saint-Germain pour y séjourner habituellement. Cette reconstruction du xiv^e siècle était des plus importantes; des substructions très-étendues, dont on a pu constater l'époque par la taille des parements, ainsi que le donjon formant un des angles du château actuel, le montrent jusqu'à l'évidence. Mais en 1419 le château est pris et ruiné de nouveau.

Nous arrivons à François I^{er}, avec lequel commence une ère nouvelle pour Saint-Germain. Ce roi, dont le séjour en Italie avait développé le goût pour les constructions, résolut de rebâtir la résidence de ses prédécesseurs suivant une disposition nouvelle en accord avec les idées du moment et qui lui permit d'y habiter avec la cour élégante dont il aimait à s'entourer. De curieux renseignements sur cette réédification du xvi^e siècle nous sont fournis par un contemporain, le célèbre graveur Jacques Androuet du Cerceau, qui a publié le nouveau château royal dans ses *plus excellens bastimens de France*. Voici ce qu'il dit à ce sujet :

« Or, est-il advenu que le Roy François premier trouvast ce lieu plaisant,
 « feit abbatre le vieil bastiment, sans toucher neantmoins au fondement
 « sur lequel il fist redresser le tout côme on le voit pour le jourd'huy,
 « et sans rien changer du dit fondement, ainsi que l'on peut cognoistre
 « par la court d'une assez sauvage quadrature. Ses paremens, tant
 « dedans que dehors, et encougnures, sont de brique assez bien accous-
 « trée : et y estoit le dit sieur Roy en le bastissant si entêtif, que l'on



Imp. Deltre, Paris

CHATEAU DE ST-GERMAIN EN LAYE

Chapelle de St. Louis.

M. Fugère Maître-Architecte

A. Brunet-Cabanès sc.

Goussier et Deshayes del.

« peut presque dire qu'autre que lui en fust l'architecte. En aucuns
 « corps de ce logis y a quatre estages. En celui de l'entré y en a deux,
 « dont le deuxiesme est une grande salle. Les derniers estages sont
 « voultez, chose grandement à considerer à cause de la largeur des
 « membres. Vray est, qu'à chascun motant y a une grosse barre de fer
 « traversant de l'un à l'autre, avec gros crampons par dehors tenant les-
 « dites voutes et murailles liées ensemble, et fermes. Sur ces voutes et
 « par tous le dessus du circuit du bastimet est une terrasse de pierres de
 « liais, qui fait la couverture, lesquelles portant les unes sur les autres,
 « et descendant de degré en degré, commencent du milieu du hault de
 « la voulte un peu en pente jusques à couvrir les murailles. Et est ceste
 « terrasse, à ce que je croy, la premiere de l'Europe pour sa façon, et
 « chose digne d'estre veue et considerée. »

Ainsi, d'après du Cerceau, les nouveaux bâtiments seraient élevés exactement sur les fondations antérieures, et cela aurait motivé la forme irrégulière de la cour qu'il qualifie « sauvage quadrature. » On ne connaît pas au juste le plan du château de Charles V; cependant une partie de l'étage souterrain existant encore aujourd'hui et des fouilles récentes montrent que les vieilles constructions suivaient une direction différente de celles du xvi^e siècle. Il faut donc chercher ailleurs la cause de la disposition singulière, en effet, adoptée par l'architecte de la renaissance. Suivant nous, elle serait bien plutôt la conséquence du désir de conserver et relier aux nouveaux bâtiments le donjon et la chapelle sans fermer la croisée centrale placée derrière l'autel. Ce programme étant donné, il nous semble que le constructeur s'est habilement tiré des difficultés qu'il présentait.

Le château de François I^{er} se composait alors de quatre grands corps de bâtiments entourant une cour pentagonale dont le cinquième côté était formé par la chapelle de saint Louis. A l'extérieur, les angles étaient renforcés par des pavillons plus élevés, mais sans saillie sur les corps de logis, afin de ne pas masquer les vues latérales. Il est évident que les artistes du xvi^e siècle avaient disposé l'ensemble du château pour ne rien perdre de la vue du paysage environnant. Les bâtiments reposent sur un puissant soubassement plongeant dans de larges fossés; au-dessus, un petit entre-sol en encorbellement accuse à l'extérieur une galerie desservant toutes les pièces à ce niveau. Puis le premier étage, l'étage royal, plus élevé et éclairé par de grandes baies cintrées en brique; enfin le deuxième étage, moins important, reçoit la balustrade couronnant toutes les façades.

Les élévations sur la cour sont comprises de même, mais plus accen-

tuées; les contre-forts reliés entre eux par des arcs en brique formant balcon, sont plus saillants et projettent de grandes ombres qui ajoutent à la fermeté, caractère général du monument. Dans les angles de la cour sont des escaliers à vis renfermés dans des tourelles dissemblables rompant suffisamment la monotonie d'une ordonnance continue.

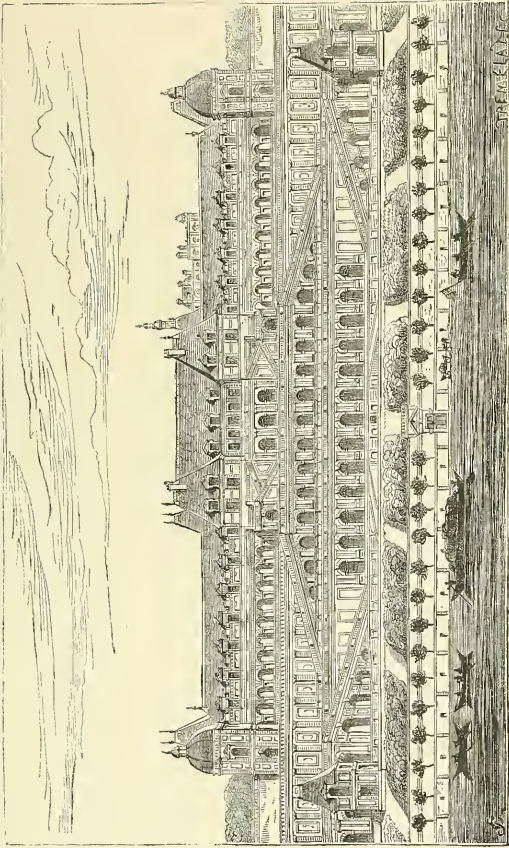
Tel était à peu près le château à la mort de François I^{er}. Un passage de du Cerceau nous apprend encore ce qu'il devint sous son successeur. « Après la mort du dit Roy François vint à regner Henri deuxiesme, son « fils, lequel pareillement aima le lieu. Ainsi ce Roy, pour l'amplifier de « beautés et de commodités, fit commencer un édifice joignant la rivière « de Seine avec une terrasse qui a son regard sur ladite rivière et le « chasteau. »

L'architecte Philibert de l'Orme fut chargé de ces divers agrandissements; il a pris soin de nous dire qu'il commença en 1548 « une grande galerie conduisant du pont du chasteau à la maison du théâtre et baignerie. » Dans son *Traité d'architecture* il parle des diverses constructions qu'il éleva à Saint-Germain, et, suivant son habitude, ne manque pas d'en dire le plus grand bien. Malheureusement de l'Orme, si prolix lorsqu'il parle de lui, ne dit pas un mot du premier architecte du château. D'après Félibien, ce serait sur les plans de Sébastien Serlio qu'aurait été élevé le château de François I^{er}; mais aucune preuve à l'appui n'est donnée par l'auteur des biographies artistiques, et les nombreuses erreurs constatées dans son livre autorisent tout au moins le doute. On ne retrouve aucune analogie avec Saint-Germain dans les compositions de Serlio gravées pour la plupart dans son ouvrage sur l'architecture.

Nous sommes du reste mis en défiance par la manie, encore assez répandue, d'attribuer à des artistes étrangers la plupart des édifices construits en France au commencement de la renaissance. Déjà, grâce aux recherches de MM. de la Saussaye, de la Borde et A. Berty, un certain nombre de monuments qui passaient pour avoir été conçus par des architectes italiens sont aujourd'hui restitués à leurs véritables auteurs. Rappelons seulement, parmi les principaux, le château de Chambord et celui de Madrid, dirigés par Pierre Gadier et Trinquau, longtemps attribués tous deux au Primatice et à Della Robbia.

En ce qui concerne Saint-Germain, M. A. Berty, dans son excellente notice sur les grands architectes français de la renaissance, cite un marché passé en 1541 entre les trésoriers de France et Pierre Chambiges, « maître des œuvres de maçonnerie de la ville de Paris ¹. » Le titre de maître

1. « A Pierre Chambiges, maistre maçon, pour tous les ouvrages de maçonnerie « par luy faits et qu'il continue faire ausdits bastimens et edifices de Fontainebleau,



CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, BATI SOUS HENRI IV.

maçon ayant été donné fort tard aux architectes, faudrait-il en conclure que Chambiges fut l'auteur du monument dont nous nous occupons? Nous ne le pensons pas; surtout si l'on s'en rapporte à l'examen de ce monument.

Rien dans l'ensemble des bâtiments ne rappelle la disposition des châteaux du moyen âge, si peu modifiés au commencement du xvi^e siècle. Ce n'est plus comme à Chambord, par exemple, un squelette gothique habillé suivant le goût nouveau de la renaissance; nous sommes en présence d'un parti tout différent, bien particulier et qui n'a rien de commun avec les édifices construits par les architectes français de cette époque. L'établissement des terrasses supérieures, qui dénote une certaine ignorance du climat destructeur de la France, le manque de connaissances sérieuses en fait de construction visible dans plusieurs endroits ¹; l'emploi singulier des matériaux, font aussi supposer un artiste étranger. A notre avis, le château de Saint-Germain serait donc un des *rare*s édifices construits en France par les Italiens, et, dans ce cas, certainement le plus intéressant par son originalité bien tranchée.

Malgré les agrandissements de toute nature dont elle avait été l'objet de la part des successeurs de François I^{er}, cette demeure parut bientôt insuffisante et ne tarda pas à être délaissée. Sous Henri IV on élève, d'après les ordres du roi, un autre château considérable, s'étendant parallèlement à la Seine à laquelle il était relié par une série de terrasses, de rampes et d'escaliers descendant jusqu'à la berge du fleuve. Mais la précipitation apportée dans la construction de ces énormes travaux, jointe à la nature du sol en pente rapide vers les bords de la Seine, nuit à leur solidité, et les murailles ne tardèrent pas à se lézarder. Une partie des rampes s'écroula en 1640. La Cour fut donc obligée d'abandonner le château neuf pour retourner au château de François I^{er} ².

« Saint-Germain-en-Laye, par l'ordonnance de messieurs Nicolas de Neufville, seigneur de Villeroy, et Philibert Babou, seigneur de la Bourdaizière, donnés sous leurs signets le dernier avril 1541. »

(*Comptes des bâtiments royaux*, pages 154 et 222.)

1. Témoin les tirants en fer posés à la naissance des voûtes du deuxième étage lors de la construction. Les constructeurs français savaient parfaitement élever des voûtes à grande portée sans recourir à ces tristes moyens de consolidation employés d'une manière générale en Italie.

2. Du château de Henri IV il ne reste plus aujourd'hui que des fragments d'escaliers et le pavillon connu de tout le monde sous lequel se trouve encore une grotte richement ornée de coquillages. Voir la très-curieuse description publiée vers 1610



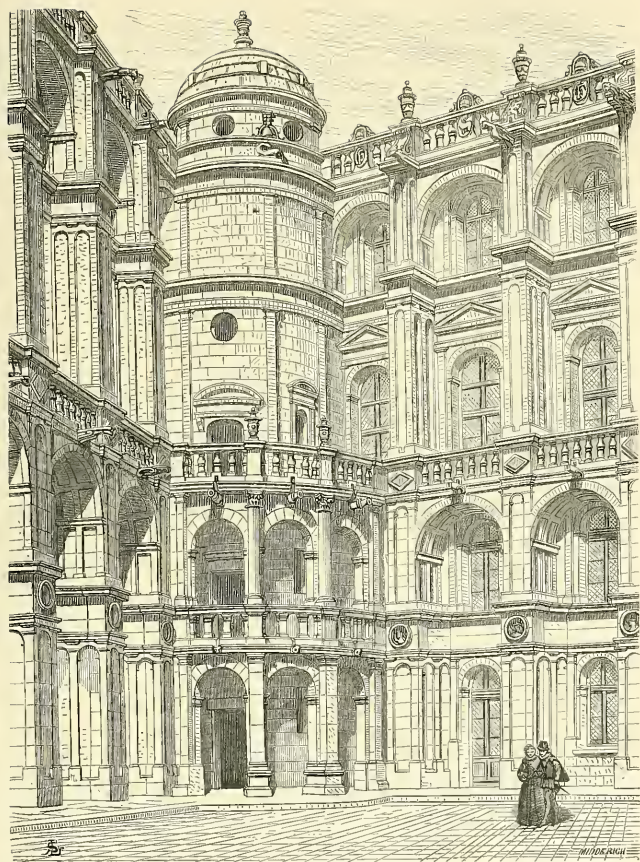
A. Bonnet-Debaines del. et sculp.

Imp. De laire, Paris.

CHÂTEAU DE ST GERMAIN EN LAYE

Vue perspective de la Cour. | Restauration commencée en 1862.

M^r Eugène Miller, Arch.^{te}



TOURELLE D'ANGLE DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE,
APRÈS LA RESTAURATION DE M. MILLET.

Une gravure d'Israël Silvestre, datée de 1658, nous montre ce dernier monument tel qu'il était probablement au retour de la cour; cette estampe est particulièrement curieuse en ce qu'elle donne l'aspect des bâtiments avant les regrettables additions exécutées sous le règne de Louis XIV, auquel nous arrivons.

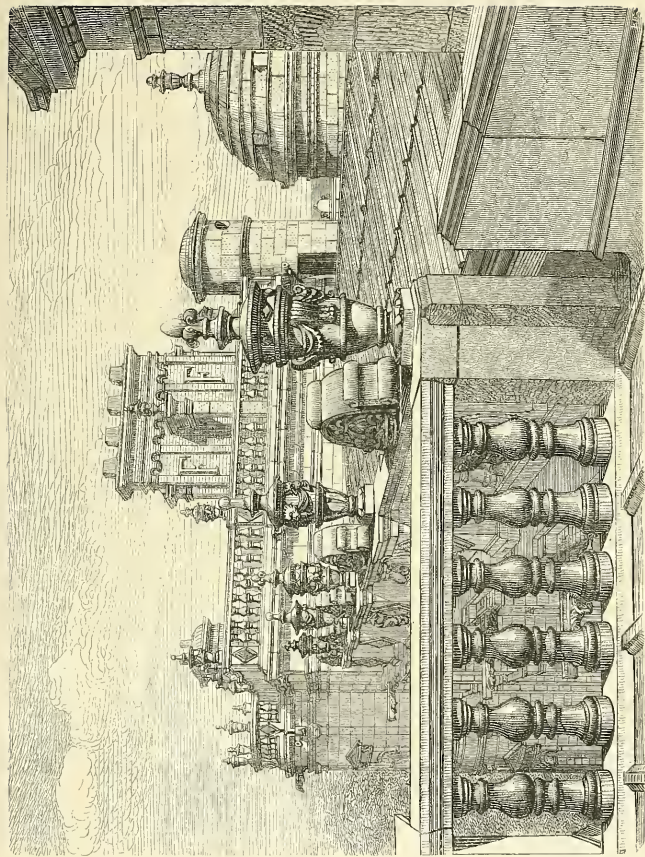
Déjà, à cette époque, différentes parties avaient cruellement souffert; le caractère de la chapelle, méconnu, avait été profondément altéré par des remaniements qui en changeaient toutes les proportions; l'intérieur des appartements avait reçu une décoration plus moderne, et une salle de spectacle y avait été établie. C'est alors que furent construits les énormes pavillons saillants, dépourvus de style, qui ont dérangé toute l'harmonie du palais primitif. Le roi, prétend-on, ne fit élever ces énormes bâtisses que pour donner le change aux habitants de Saint-Germain désolés de voir la cour s'installer à Versailles, ce qui, pour eux, équivalait à la ruine. Cette crainte des habitants ne fut que trop justifiée, car Louis XIV ne revint jamais à Saint-Germain, et de cet abandon date la mort de la ville aussi bien que du château. Celui-ci eut beau être considéré comme résidence royale jusqu'en 1789, l'animation qui le faisait vivre n'existait plus; aussi allons-nous le voir tomber rapidement dans la décrépitude en traversant les destinées les plus bizarres.

Tour à tour école de cavalerie sous l'empire, caserne des gardes du corps sous la restauration, la demeure de tant de rois de France finit par être transformée en pénitencier militaire et ne fut évacuée par ses tristes habitants qu'en 1855.

Il n'est pas besoin de dire combien ces changements de services et l'installation nécessaire à chacun d'eux avaient modifié le château de François I^{er}. Saint-Germain offrait alors un amas de constructions de toutes les époques, horriblement badigeonnées d'une couleur foncée; les étages et les salles étaient divisés par des planchers et des cloisons en une multitude de couloirs et de cellules dans lesquelles il était impossible de se reconnaître. En de nombreux endroits, des lézardes accusaient l'état de délabrement où se trouvait le monument par suite du défaut d'entretien.

Enfin l'administration des bâtiments civils prit en pitié cette vieille demeure si intéressante à tous les points de vue. Soit par le caractère artistique, soit par les souvenirs historiques qui s'y rattachent, peu de monuments justifiaient aussi complètement que le château de Saint-Ger-

par André Duchesne, et les grandes gravures de Silvestre qui donnent une parfaite idée de ce monument.



TERRASSE DU CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, APRES LA RESTAURATION DE M. MILLET.

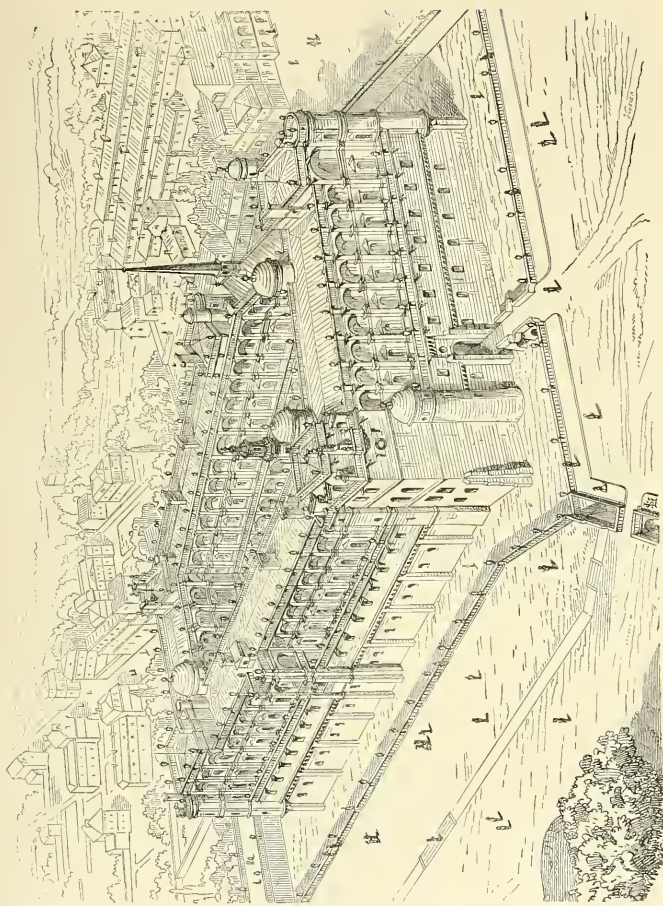
main les soins d'une restauration sérieuse; aussi fut-elle bientôt décidée par le ministre d'État. En même temps la direction des travaux était confiée à M. Eugène Millet, architecte du gouvernement, dont on avait pu déjà apprécier les connaissances et l'érudition.

Un passage du rapport adressé au ministre par le nouvel architecte, en février 1862, résume parfaitement les différents systèmes de restauration applicables au monument. « La restauration du château de Saint-Germain, dit M. Eugène Millet, peut être entreprise de deux façons distinctes. On peut réparer tous les bâtiments existants, mais, dans ce cas, combien de parties très-intéressantes du château seraient sacrifiées !

« Il serait très-facile de rétablir le château dans les conditions anciennes, tel qu'il était à l'époque où Louis XIV quittait Saint-Germain pour fixer sa résidence à Versailles. On serait aidé dans ce travail par les anciens fragments conservés, et aussi par les gravures de du Cerceau, d'Israël Silvestre, de Perelle, etc. La chapelle pourrait être restaurée, et l'on remettrait alors en honneur ce magnifique fragment de notre art national au XIII^e siècle. Les pavillons du XVI^e siècle pourraient reprendre leur ancienne forme, et le donjon de Charles V serait, dans ce cas, dégagé de toutes les bâtisses qui l'emprisonnent actuellement. Envisagée de la sorte, la restauration serait certainement plus économique, plus agréable peut-être, et pour l'avenir on aurait simplifié la question de l'entretien. »

La commission chargée de choisir le meilleur mode de restauration adopta heureusement ces dernières vues. M. Eugène Millet s'est donc mis à l'œuvre et bientôt le donjon de Charles V est apparu avec son couronnement modifié au XVI^e siècle. Aujourd'hui l'immense façade sur le parterre est terminée; chacun peut se rendre compte à l'avance de l'aspect qu'aura le château lorsque les travaux seront achevés.

Cette partie des bâtiments était en très-mauvais état. Par suite de la poussée des voûtes, surchargées par les terrasses supérieures, on constatait des hors d'aplomb considérables et des déchirements qui ont motivé la construction d'éperons reliés à leur sommet par des arcs en brique rappelant la disposition de la cour. Un dallage bordé d'une balustrade en pierre couvre aujourd'hui le petit passage de service de l'entre-sol; il remplace avantageusement le petit comble et les balcons établis après coup, dont depuis longtemps on avait reconnu la nécessité. Le grand entablement ressautant sur les contre-forts sépare l'étage principal du deuxième, terminé à son tour par une balustrade décorée de la salamandre ou de l'F initiale de François I^{er}. Enfin, comme amortissement



CHATEAU DE SAINT-GERMAIN-EN-LAYE, RESTAURÉ PAR M. EUGÈNE MILLET.

des éperons, des vases en pierre, portant au droit de chaque travée sur un piédestal orné de losanges en terre cuite émaillée, forment à la partie supérieure du monument une suite de points brillants et colorés du meilleur effet. A l'aide des fragments trouvés dans les fouilles, ce couronnement d'un aspect des plus décoratifs a pu être rétabli par M. Millet avec une certitude absolue.

Quant au rétablissement des dallages en pierre des terrasses supérieures, il n'y fallait pas songer sous peine de voir se renouveler les accidents graves qu'ils avaient déjà occasionnés. Il a donc fallu les remplacer par une couverture métallique dont la faible pente a permis de conserver une circulation facile sur tous les bâtiments.

Les travaux se poursuivent avec la même activité dans la cour, où des reprises importantes ont dû également être faites, des tassements s'étant produits dans les contre-forts élevés à la hâte et avec des matériaux médiocres. Là aussi on a rétabli les balcons et les couronnements de la renaissance. On peut, du reste, voir dans l'eau-forte qui accompagne cet article les changements opérés par la restauration. Pour compléter cette vue, nous montrons dans le croquis ci-joint la tourelle d'angle contenant un des escaliers secondaires du château. Entièrement défigurée sous Louis XIV, elle vient d'être rétablie et elle a fourni à l'architecte l'un des plus jolis motifs de la cour.

Il nous reste maintenant à parcourir une autre partie du château, à coup sûr la plus curieuse : nous voulons parler des terrasses qui couvrent toute la surface des bâtiments. Ici l'aspect est des plus inattendus et d'une originalité presque théâtrale. Notre vue ci-jointe, prise au-dessus de la loge, ne peut en donner qu'une idée bien imparfaite ; il faut absolument faire cette promenade pour se figurer le côté pittoresque de ces pavillons, tourelles et souches de cheminées sans nombre, entre lesquelles se découpe comme autant de tableaux le magnifique paysage dont nous avons parlé plus haut. Aussi M. Millet, bien pénétré de l'intérêt particulier de cette disposition, unique en France, a-t-il apporté tous ses soins à cette partie du château. Le résultat obtenu a pleinement récompensé ses efforts, et nous ne croyons pas nous tromper en prédisant à l'architecte un succès d'enthousiasme lorsque le public sera admis à jouir de cette promenade.

Successivement, les travaux de restauration feront le tour du monument et devront se terminer dans quelques années par la chapelle de saint Louis. Après l'avoir dégagée des constructions qui l'obstruent, on lui rendra son caractère en rétablissant, à l'aide des fragments retrouvés, les contre-forts et la balustrade qui couronnait autrefois ce délicieux édi-

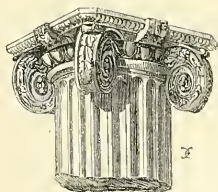
fic. Ainsi sera remise en lumière une petite merveille connue aujourd'hui de quelques personnes seulement.

On peut juger par ce qui précède de l'importance et de l'utilité des travaux de restauration en cours d'exécution à Saint-Germain. Pour qu'on puisse s'en faire une idée complète, nous présentons encore une vue générale, à vol d'oiseau, où, à l'aide de documents dus à l'obligeance de M. Eugène Millet, nous avons pu figurer la restauration complètement achevée¹. De cette façon le lecteur, en quelque sorte pièces en main, pourra se faire lui-même une opinion sur sa valeur, et nous ne doutons pas que cette opinion ne soit conforme à la nôtre, c'est-à-dire toute en faveur de l'éminent architecte auquel ce travail fait le plus grand honneur.

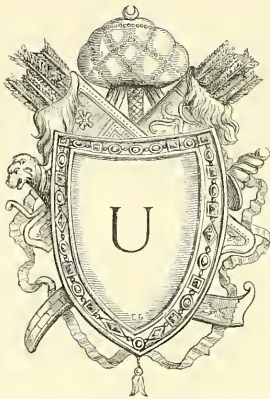
Terminons en rappelant qu'un décret impérial, en date du 8 novembre 1862, est venu assurer l'avenir du palais de François I^{er} en y établissant un musée gallo-romain, dans lequel seront réunies les richesses archéologiques, que l'on peut considérer comme les pièces justificatives de notre histoire nationale. Une partie de ces collections est aujourd'hui livrée au public, et amène déjà une foule de visiteurs. Cette nouvelle destination est certainement des plus heureuses; on ne pouvait en désirer de plus convenable et de mieux en rapport avec les dispositions monumentales de l'édifice. Espérons donc qu'il la conservera longtemps encore et qu'elle empêchera le retour des causes qui ont failli amener la ruine de ce précieux monument!

1. Cette vue et celle du château sous Henri IV sont extraites d'une monographie complète du château de Saint-Germain-en-Laye, faisant partie d'un ouvrage de M. Cl. Sauvageot sur les palais et châteaux de France du xv^e au xviii^e siècle. (A. Morel, éditeur.) Nous aurions mauvaise grâce à dire ici tout le bien que nous pensons de cette importante publication, à laquelle nous avons collaboré.

LOUIS SAUVAGEOT.



GÉNIE DE DAVID TENIERS



Un moment décisif dans la vie de Teniers fut l'époque où il acheta le manoir de Perck, situé entre Vilvorde et Malines. Le domaine se composait du château des Trois-Tours et d'une métairie qu'on appelait la Ferme des Poules. Une fois établi dans cette champêtre demeure, tout devint pour l'artiste sujet de tableau. Il ne se donna pas la peine de choisir entre les mille accidents de la nature et de la vie rustique. Les premières occupations de l'année comme les dernières, labour, semailles, coupe des foins, moisson, rentrée des gerbes, travail des bat-

teurs en grange et des vanneurs, chasses de l'automne, effets de neige, tristes paysages que tourmente une bise âpre et impétueuse, étaient fidèlement retracés par lui. D'un esprit simple et juste, il peignit les hommes, les arbres, les prairies, le ciel, les nuages, les terrains, les costumes, les mœurs, le dedans et le dehors des maisons, comme ils s'offraient à sa vue. Nul parti pris, nul effort pour atteindre l'idéal, pour ennoblir ses modèles. Il n'essayait même pas de composer. Une rue de village, un espace libre entre des chaumières, où l'herbe poussait comme en pleine campagne, les bords d'un étang, la lisière d'un bois, l'enclot palissadé d'une guinguette, une route vulgaire, sans accidents originaux, la première salle d'auberge venue, tout lui était bon. Pourvu que sa toile se trouvât remplie d'une manière à peu près convenable, il n'en demandait pas davantage. On a remarqué que ses arbres sont communs, c'est-à-dire n'ont pas

la belle prestance, les formes distinguées, n'offrent pas les heureuses anomalies, recherchées avec soin par les paysagistes, qui battent les forêts pour trouver ces brillantes exceptions. Teniers ne se préoccupait guère de semblables raffinements. S'il voyait un groupe de sycomores, de frênes ou de tilleuls, il le copiait sans le modifier. Mais aussi ses arbres ont l'air naturel, le feuillage en est bien rendu, léger, facile : on croirait y entendre murmurer la brise.

Teniers ne mettait pas plus de coquetterie dans sa manière de peindre les ciels : que d'autres noient les rares splendeurs du firmament, les jeux insolites de la lumière, les formes étranges que prennent parfois les nuages. Tenez, un vent d'ouest les chasse rapidement au-dessus de la plaine ; depuis longtemps le soleil a disparu, mais ses derniers rayons, atteignant les vapeurs fugitives, les colorent du plus beau rouge : on croirait voir les fumées d'un incendie, éclairées par la flamme. Les nuances vont s'affaiblissant du côté de l'est, où une étrange réverbération empourpre le haut d'une colline. Peu à peu les tons s'amortissent, l'ardent foyer paraît s'éteindre, le crépuscule grisâtre et monotone envahit l'étendue. Croyez-vous que Teniers sera curieux de reproduire ces poétiques effets ? Il y songe bien ! Un ciel ordinaire, avec des nuées blanchâtres, floconneuses, pareilles à de la ouate et doucement baignées de lueurs argentines, lui suffit d'habitude. Quand il y met plus de façons, par caprice et de loin en loin, ses admirateurs s'étonnent. Mais aussi le regard plonge dans les espaces qu'il ouvre au-dessus des chaumières et des vergers ; on se figure voir bien au delà des objets qui bornent réellement la vue. Et d'ailleurs, comme ces pigeons se balancent là-haut ! comme ils semblent frapper de leur aile agile une atmosphère véritable !

Les personnages de Teniers sont aussi réels que la scène où il les place. Beaucoup d'amateurs, de critiques, s'étonnent de les voir si courts et si trapus. Ils se demandent pourquoi l'artiste leur a donné ces lourdes proportions, quelle race humaine lui a fourni de pareils types. Soyez sûrs qu'il n'a pas été les chercher bien loin, car il tenait au sol de sa patrie comme les vieux chênes de la forêt de Soignes. Trois années de séjour consécutif dans le Brabant m'ont permis de retrouver ses modèles. Les bonshommes de Teniers sont en effet des paysans brabançons : il peignait tout simplement les villageois qui peuplaient la campagne autour de son château. Ils sont restés les mêmes depuis son époque : ils ont toujours le buste ramassé, les jambes fortes, la tête grosse, les yeux grands, une belle carnation et des traits assez réguliers. Ils sont doux, joyeux, bons compagnons et très-serviables ; ils dansent, boivent, fument comme jadis. Seulement ils portent des habits de drap lustré, des cha-

peaux et des cravates. Les guinguettes n'ont plus de palissades, mais les vertes haies qui forment l'enceinte ne laissent pas regretter les vieilles clôtures. Souvent même on danse, on boit, on joue en pleine campagne : l'auberge s'élève au milieu d'une prairie, sur la pente d'une colline, dans une large clairière. Aux notes des violons se mêle le chant mélodieux et sonore de la fauvette à tête noire, cette virtuose infailible que le rossignol peut seul inquiéter. Une fraîche odeur s'exhale des pâturages; les bois, les joncs de l'étang voisin frissonnent et murmurent. Une blanche nuée passe au-dessus de la fête, comme pour l'examiner, tandis que le soleil des Pays-Bas, presque toujours soucieux, l'éclaire de ses pâles rayons.

Dans quelques ouvrages de Teniers les figures sont plus sveltes, plus élégamment proportionnées; je ne balance point à dire qu'elles datent de l'époque où il habitait Anvers. La race anversoise est en effet plus grande, plus élancée que la population du Brabant proprement dit. Vous voyez circuler dans les rues, se promener sur le port de belles filles qui dépassent le niveau commun de leur sexe et déploient une poitrine avantageuse au-dessus d'une taille souple et mince. Quand elles étaient devant ses yeux, Teniers, le fidèle observateur, les copiait exactement. Une fois loin des bords de l'Escaut, il oublia ces heureux modèles et se mit à reproduire les petites Brabançonnnes, avec leurs grosses têtes et leurs joues roses.

Les mœurs décrites par le pinceau de Teniers, les actions qu'il fait exécuter à ses personnages méritent les mêmes éloges que ceux-ci, ont la même vérité que ses fonds de tableaux. Ce n'est pas lui qui rêve des bergers d'opéra-comique et des pastourelles habillées de satin, comme Segrais, M^{me} Deshoulières, Fontenelle, Boucher, Watteau, Florian; il ne représente pas de coquettes villageoises au pied mignon, aux cheveux bouclés, lançant des œillades meurtrières, modulant d'harmonieux soupirs et conduisant sur l'herbette, avec un ruban rose, des moutons aussi blancs que la neige. Ses campagnards sont de gros rustauds, des vachers, des laboureurs, des moissonneuses, des porchers, des laitières, des marchandes de fromage, de poisson, des aubergistes, des pêcheurs et des fermières. Ils nettoient l'étable, apportent de l'herbe fraîche, coupent le blé, fanent le foin, traient les vaches, tirent la bière, lèvent leurs filets, surveillent leurs cochons, repassent des couteaux, battent l'enclume, salent des morceaux de porc, font du boudin, s'exercent à l'arc, jouent aux boules, aux dés, aux cartes, au trictrac, pansent des plaies, arrachent des dents, ferrent les chevaux, pincent de la guitare, chantent, crient, dansent et boivent comme des perdus. Leurs attitudes, leurs gestes sont

en harmonie avec leur nature grossière ; la vérité de leurs mouvements frappe tous les spectateurs. Enfin, nous voilà donc sortis des églogues conventionnelles ! Plus de Tityre, de Mélibée ni d'Amaryllis ! Plus d'Aminte ni de *Pastor fido* !



LA LEÇON DE FLAGEOLET, PAR TENIERS.

(Musée de Montpellier.)

Teniers est peut-être le représentant le plus parfait du génie réaliste, imitateur, des Flamands : son esprit tranquille avait l'impartialité d'un miroir, et ses tableaux sont à leur tour le reflet de son esprit. Les objets s'emparaient si bien de son intelligence, que son talent n'offre rien de subjectif ; il ne possédait en propre que sa manière de travailler : encore Rubens l'avait-il mis sur la voie.

Mais puisqu'il fait beau, que nous sommes en plein été, pourquoi ne suivrions-nous pas Teniers dans la campagne, au milieu des scènes et des groupes qu'il représente si habilement ? Longeons cette rivière bordée

de plantes fluviales, au-dessus de laquelle des arbres légers balancent leurs rameaux. Le courant se sépare en deux bras et forme une île verdoyante. Quel repos dans ces lieux ! quelle fraîcheur ! quelle herbe épaisse et quels beaux accidents de lumière ! La bécasse s'envole à notre approche, la poule d'eau plonge parmi les touffes de salicaire et de flambe aquatique ¹. Il a plu récemment, car le gazon est encore humide, et l'arc-en-ciel, là-bas, nous atteste qu'un gros nuage se promène en pleurant sur la campagne. Teniers, comme Rubens, a un goût très-vif pour cette zone brillante, qui déploie dans le ciel les couleurs primitives, source de toutes les autres. Des maisons, un village ; nous passons près d'une blanchisserie ; ces femmes couvrent la pelouse de longues toiles que l'air, le soleil et la rosée blanchiront gratuitement. Quoique cela paraisse un motif peu avantageux, presque inabordable, notre artiste saura en faire une scène pittoresque ².

Mais quel tapage, bon Dieu ! D'où vient tout ce bruit ? Ah ! c'est une guinguette dans laquelle s'ébattent des villageois. Franchissons la paillassade : près de la porte grognent des pourceaux, que la musique ne semble pas divertir. L'auberge flamande dresse devant nous son large pignon ; du sommet pend une volumineuse bannière, qui nous montre un chevalier debout dans sa panoplie ; et, chose prodigieuse, le vent ploie et tord ce guerrier farouche, comme s'il ne portait point d'armure ! Au milieu de l'enceinte monte un grand arbre, espèce de tente naturelle ; sous les rameaux un joueur de vielle, exhaussé par une tonne, accorde tant bien que mal son criard instrument avec l'aigre cornemuse de son compagnon, qui s'essouffle à ses pieds. Trois couples seulement prennent les plaisirs de la danse ; les autres campagnards préfèrent ceux de la table. Assis sur des bancs rustiques, ils mangent et boivent à qui mieux mieux. La cuisine de l'hôtellerie n'étant pas assez grande, ni la cave assez spacieuse, on a tout bonnement aligné des tonneaux sur l'herbe, allumé des feux en plein air et bourré de vastes chaudrons : les serveurs y puisent au hasard et emportent les viandes sur de grands plats. Il en faut pour repaître les bataillons de mangeurs attablés sous les frênes et les tilleuls ! Du reste, la bonne chère produit son effet : les paysans s'animent, prennent le menton des villageoises, leur passent le bras autour du cou et de la taille. Les femmes endurent assez bien ces privautés. Mais la boisson a des conséquences moins agréables. Deux individus se querellent, se menacent, saisissent leurs couteaux : ils vont se frapper, mor-

1. *L'Automne*, paysage gravé par T. Major.

2. *Dixième vue de Flandre*, gravée par Lebas.

tellement peut-être; on les sépare. L'agresseur est mis à la porte. Tandis que sa femme elle-même le tire par le bras droit, encore muni de la lame meurtrière, deux fermiers le poussent par les épaules, et une vieille lui appuie un balai sur le bas des reins. Ce dernier attouchement semble l'indigner : il foudroie du regard son audacieuse antagoniste. Réussiront-ils du moins à l'expulser? Le gaillard ne veut pas sortir : il appuie sa main et son pied gauches contre le montant de la porte; ainsi arc-bouté, il fait une résistance opiniâtre. Aussi deux lurons accourent-ils, l'un armé d'un tabouret, l'autre d'un gourdin, pour prêter main-forte aux partisans de l'ordre et de la paix. Des femmes sont obligées, pendant ce temps, de retenir son adversaire, qui tient aussi son couteau et voudrait se venger.

Quittons la bruyante enceinte; remarquez en passant ce villageois tombé ivre-mort dans le champ voisin, et que sa femme essaye de relever; car Teniers peint toujours la femme comme la providence du ménage, la conservatrice des bonnes mœurs et la gardienne des intérêts communs. Où irons-nous maintenant? Partout résonnent les vielles, glapissent les clarinettes. Mais nous ne verrions guère de spectacles nouveaux. Les guinguettes se ressemblent, et, quoique Teniers en ait couvert tout le sol des Pays-Bas, il n'a pu y réunir que des acteurs pareils, y montrer que des scènes analogues. Un peu de patience, attendons l'hiver. Les habitudes, les plaisirs, les costumes, les physionomies même des campagnards changeront, car la bise aidera la cervoise à enluminer et bourgeonner leurs faces.

Les voilà dans une salle irrégulière et à demi obscure; au dehors la pluie tombe ou la neige tourbillonne, un vent froid gémit le long des rues désertes, siffle à travers les rameaux dépouillés; les girouettes crient sur les maisons. Que leur importe? la chambre est bien close, un feu brillant pétille dans la cheminée. Les uns se pressent alentour; ils remplissent, allument leurs pipes ou fument gravement, les jambes allongées, la tête couverte de l'étrange pétase que portaient alors les rustres néerlandais. Les autres jouent aux cartes, environnés de spectateurs curieux : l'expression des figures annonce qui gagne et qui perd. Cet individu assis, les coudes appuyés sur la table, et celui-là que vous voyez debout, les mains derrière le dos, jugent les coups douteux, admirent les traits habiles. Et puis la servante ne fait qu'un chemin des buveurs au cellier; elle leur apporte le faro aigret, la limpide bière d'orge, la bière blanche et mousseuse de Louvain, l'*utset* enivrant de Bruges! Mon Dieu! que la Belgique est un charmant pays, et qu'on mène une vie agréable dans ses estaminets! Faut-il s'étonner que M. de Grave ait écrit deux volumes pour prouver qu'Homère et Virgile, en décrivant les

Champs-Élysées, voulaient peindre les grasses plaines de la Flandre et le bonheur qu'on y trouve au fond des tabagies?

Mais un acteur manque à la fête : on aime entendre un peu de musique, lorsqu'on est en gaieté. La porte s'ouvre, c'est le joueur de cornemuse ! Quelle longue et sèche figure ! quels ravins y ont creusés l'âge et les intempéries des saisons ! Ces cheveux roussis par le grand air ont subi plus d'une ondée ; ce feutre agonisant a supporté bien des aventures. Aussi que de résignation, de patience monotone dans ces yeux encadrés de sourcils touffus, mêlés, épars, en forme de broussailles ! Le vieux cheval n'a plus assez de force pour regimber contre les maux de la vie, et il les endure machinalement. Les sons nasillards de sa cornemuse n'en réjouiront pas moins les auditeurs ; car ainsi vont les choses de ce monde : ce sont les plus tristes qui s'évertuent pour égayer les plus heureux !

Tous les villageois ne lui prêtent pas l'oreille cependant, ni au joueur de violon qui lui succède. Le maître du lieu, paillard émérite, a entraîné la servante dans un coin, l'a fait asseoir près de lui : elle tient de ses deux mains un beau verre où brille la liqueur dorée, pendant que le barbon lui passe le bras droit autour du cou. La jeune fille écoute avec plaisir les propos du séducteur en cheveux blancs. Mais une lucarne ouverte au-dessus d'eux laisse passer la tête d'un désagréable témoin. C'est la femme légitime du débauché, qui lui lance des regards furieux, aussi bien qu'à l'objet de sa convoitise. Les yeux flamboyants de la matrone, son nez plissé, la contraction violente de sa bouche, annoncent une cruelle tempête ; il pleuvra des coups de bâton, je gage, ou tout au moins il tombera une grêle de reproches et d'injures.

Dans ses bambochades, Teniers n'oublie rien. S'il aperçoit un baquet, un vase plus que trivial, occupant le milieu ou un coin de la pièce, il les reproduit avec fidélité. Pourquoi les supprimerait-il ? D'où lui viendraient ses scrupules ? Il n'est pas un serviteur de l'idéal. Bien mieux, comme il peint souvent des hommes qui boivent, il en représente d'autres occupés d'une manière moins noble encore. Plusieurs de ses tableaux ne renferment que deux personnages : l'un déguste l'amère ambroisie du Nord ; l'autre n'a pas jugé à propos d'aller dehors chercher un mur complaisant. Presque toujours un de ses buveurs soulage son estomac trop chargé. Mon Dieu ! ne vous récriez point : cela est tout naturel.

Influencé par l'admiration publique, un chambellan favori de Louis XIV, nommé Bontemps, voulut faire au monarque une surprise agréable. Le voilà donc qui achète pour le cabinet du prince plusieurs tableaux de Teniers et qui les place sans rien dire. Le roi entre, les re-

garde et s'écrie : « Enlevez tous ces magots! » Bontemps fut bien désappointé. Mais les Brabançons trapus, ivrognes, plus que rustiques, du peintre flamand, ne pouvaient plaire au majestueux protecteur de Racine et de Boileau. Cette absence d'idéal, cette soumission à la nature, étaient en contradiction avec l'élégance et la noblesse un peu factices que rêvait le prince.

Le réalisme excessif de David l'a empêché de réussir dans un genre qu'il a souvent abordé, le fantastique. Ses nombreuses *Tentations de saint Antoine* manquent la plupart d'esprit et d'invention. Le charme qu'elles devraient avoir, la poésie du monde surnaturel, échappait à l'intelligence prosaïque de l'atteur. On ne sent point, en les voyant, la mystérieuse émotion que provoquent les récits d'Hoffmann, les tragiques apparitions de Macbeth. Elles ont d'ailleurs une grande similitude : l'anachorète se penche toujours sur la Bible pour ne pas voir les monstres qui l'environnent. La meilleure de ces *Tentations*, parmi les morceaux gravés, sert de prétexte à un magnifique paysage que l'on aperçoit par l'ouverture de la grotte. Jérôme Bosch, Breughel le vieux et Jacques Callot ont montré plus de verve, plus d'originalité, en traitant des scènes analogues. La *Jeune Sorcière partant pour le sabbat* ferait une assez vive impression, n'était le geste de la vieille femme, qui la pousse par le bas des reins. Ce geste nous ramène sur le sol de la Flandre, au milieu des cabarets licencieux de Bruxelles et d'Anvers.

Comme mérite et comme travail, une exception doit être faite, parmi les tableaux surnaturels de Teniers, en faveur de deux morceaux. Tous deux représentent la *Tentation de saint Antoine*, motif si souvent traité qu'il devient fastidieux, mais que relève cette fois la beauté de l'exécution. Le premier orne la galerie du Louvre : on y admire une extrême finesse de touche, un coloris léger, brillant et moelleux, qui atteste la surprenante habileté du maître. La seconde toile appartient à M. Suermondt, amateur d'Aix-la-Chapelle. C'est la plus importante de toutes, comme dimension et comme exécution. Il y a une multitude de larves, de spectres, de démons à forme hideuse, qui semblent vraiment sortir de l'abîme et rappellent les anges déchus de Milton ; ils légitiment l'horreur du pauvre ermite, dont toute la figure exprime l'épouvante, et montrent que Teniers, une fois dans sa vie, a eu le sentiment de la poésie fantastique. Les rayons qui jaillissent du brasier produisent un superbe effet de lumière. La composition est d'ailleurs excellente, et les nuances argentines du coloris sont les plus suaves que l'artiste ait pu trouver sur sa palette.

Les scènes de nécromancie, les départs pour le sabbat, les conjura-

tions nocturnes, peintes par les Teniers, père et fils, n'étaient pas des rêves capricieux, des inventions arbitraires. Ils n'avaient, hélas! qu'une origine trop positive dans l'histoire du temps. Ils se rattachaient aux innombrables condamnations pour sorcellerie, maléfices et accointances charnelles avec le diable, qui allumaient partout des bûchers sur le sol de la Belgique, et ils avaient le déplorable inconvénient de fortifier la superstition populaire, de paraître approuver, légitimer les affreuses tortures infligées tous les mois à des centaines de victimes, l'horrible mort qui terminait ces cruelles épreuves. Est-ce que la famille Teniers croyait au pouvoir de la magie ?

David le second a eu trois manières. On observe dans ses premiers tableaux la couleur lourde et un peu noire que son père avait fini par adopter, malgré les leçons et l'exemple de Rubens. Le fils rejeta bien vite les nuances ingrates, la touche pesante, qui contrariaient ses instincts. Il prit alors sur sa palette ces tons d'or, qui semblent peints avec des rayons de soleil et qu'il préféra jusqu'en 1644. Vers cette époque, il leur substitua le coloris argentin, que beaucoup de personnes regardent mal à propos comme un signe distinctif de sa manière. Sur quinze tableaux de sa main que possède le Louvre, il y en a six où règne son premier goût, neuf où il paraît avoir enveloppé les objets d'un clair de lune. Mais il ne faut pas croire qu'il se laissât enchaîner par des habitudes, ou qu'il s'imposât des règles. Teniers a pris tous les tons, comme la nature : il reproduit la blanche lumière du matin et la lumière dorée du soir, les chauds glacis de l'automne et les nuances claires du printemps, les teintes louches des jours d'orage et les blêmes couleurs de l'hiver. Il ne se privait d'aucun rayon, ne dédaignait aucune fantaisie du ciel. Un classement chronologique de ses tableaux d'après leur aspect d'ensemble ferait commettre les plus graves erreurs. L'épisode rustique nouvellement acquis par le musée de Bruxelles suffirait pour le prouver.

C'est une de ces fêtes villageoises que prodiguait l'auteur, mais je doute qu'il en ait exécuté une plus belle. Devant une guinguette, où un arbre magnifique se dresse entre deux bâtiments, un joueur de cornemuse grimpé sur un tonneau souffle de tous ses poumons. A droite et à gauche se divertissent des gens attablés ou assis. Les paysans ont dansé une partie du jour, deux à deux, un couple suivant l'autre, pour ne pas trop se fatiguer d'abord, et ensuite pour avoir le temps de boire, de manger, de se refaire dans l'intervalle, excellente habitude qui permettait jadis aux Flamands d'absorber, pendant je ne sais combien d'heures, tantôt du solide et tantôt du liquide. Au milieu de ces riantes alternatives, le soleil s'est couché, la lumière a pris des tons d'or qui embellissent tous les

objets. N'importe ! deux rustauds se trémoussent encore au son de la musette. Un couple assis au premier plan les regarde avec beaucoup d'attention ; le paysan, qui a pour tout costume une chemise serrée à la taille par la ceinture de son pantalon, a passé son bras gauche derrière le cou d'une jeune fille en casaque rouge ; et tous deux, dans cette attitude familière, ne sont occupés que des sauts plus ou moins lestes auxquels s'évertuent les danseurs. Mais un jeune campagnard, épris sans doute de la belle, n'approuve pas du tout la licence qu'elle permet à son rival de prendre en public. Assis sur un banc, le dos appuyé contre une futaille, il leur lance sous son chapeau des regards sombres, qui expriment sa jalousie. Un incident, par bonheur, va détourner son attention, jeter dans la fête un peu de variété.

Sur la gauche, près d'un pont, se dresse le château des *Trois-Tours*, un château du moins qui a une tour et deux annexes ; il borde une rivière aux flots sinueux, lustrés de chauds rayons. C'est derrière le manoir, en effet, que le soleil a disparu, en illuminant tout le ciel. La noble famille qui l'habite a savouré lentement un bon repas, causé avec abandon de mille sujets, et elle éprouve le besoin de respirer le grand air, de prendre un peu d'exercice : on a proposé d'aller voir la kermesse, on est parti. Le jeune homme aux longs cheveux blonds, sa femme élégamment vêtue et leurs enfants viennent de quitter leur lourd carrosse ; ils entrent par la gauche avec un air de distinction tout à fait remarquable, la dame étant suivie d'un jeune page qui porte la queue de sa robe. On ne les a pas vus encore et l'attention ne se dirige point vers eux.

Tel est le simple épisode dont Teniers a su faire un chef-d'œuvre. Malgré le ton doré de la couleur, on y lit la date de 1652, comme sur la belle page du Belvédère, *l'Archiduc Léopold tirant à l'oiseau*. C'était pour le peintre une année heureuse. Le coloris a une vigueur exceptionnelle, les ombres sont très-fortes, comme aux approches de la brune. On ne peut rien imaginer de plus beau que l'effet du soleil couchant derrière le manoir. Les personnages et les accessoires ont un relief extraordinaire. Comme pour montrer toute son adresse, le peintre a juxtaposé sans la moindre transition, au premier plan, la chemise de l'amoureux villageois et la casaque rouge-clair de sa belle, en leur donnant une finesse de tons merveilleuse et un éclat surprenant. Avec la culotte grise du campagnard et la jupe brune de la paysanne, cela forme un groupe de couleurs si brillant, si distingué, si original et si harmonieux, que la nature ne produit pas de combinaisons plus suaves et plus frappantes ¹.

1. La toile est d'une grande dimension pour une œuvre de Teniers : elle a un peu plus de deux mètres en largeur, sur un mètre et demi de hauteur. J'avais vu ce tableau

L'œuvre de Teniers, comme celle de Pierre-Paul, ressemble aux larges fleuves de l'Amérique, semés d'archipels et divisés en tant de bras, qu'on s'égarerait infailliblement, si on ne calculait pas sa route, si on se laisse aller à la dérive. Des hommes tellement laborieux, tellement variés inspirent des considérations aussi diverses et aussi multiples que leurs travaux. Nous n'avons pas tout dit sur le peintre des kermesses : nous n'avons pas même mentionné ses élégants tableaux de chasse, ses laboratoires de chimistes, si industrieusement coordonnés, ses marines, ses paysages du Nord où pyramident de noirs sapins, où se dressent de hauts rochers, ses gueux espagnols, ses concerts de chats et de singes, ses peintures religieuses, comme la *Fuite en Égypte*. Nous reviendrons plus loin sur son talent et ses compositions, mais nous ne voulons pas pousser l'analyse jusqu'à ces vagues frontières où commencent les royaumes de l'ennui².

Comme la réputation de David grandissait toujours, qu'il était d'ailleurs aimable et de bonne compagnie, sa maison devint peu à peu le rendez-vous des hommes les plus distingués qui habitaient la Belgique, ou venaient y passer quelque temps. Il les voyait à la cour de l'archiduc, se liait avec eux, puis les invitait et les recevait. Un des mieux disposés pour lui était le comte de Fuensaldaña, lieutenant du prince Léopold, qui commandait l'armée espagnole en son absence, ou marchait avec lui contre les généraux français. Ils perdirent ensemble la fameuse bataille de Lens. Capitaine médiocre et timide, le comte aimait passionnément la peinture. Il envoya David Teniers en Angleterre, avec la mission de lui acheter toutes les œuvres italiennes qu'il trouverait, même à de hauts prix. Quoique l'artiste n'eût jamais franchi les Alpes,

en 1866, chez M^{me} Boschaert, à Anvers; depuis lors, le gouvernement belge en a fait l'acquisition pour le musée de Bruxelles, au prix de 425,000 francs.

2. « Le grand secret de Teniers, dit M. Paillot de Montabert dans son *Traité complet de peinture* (tome III, page 478 et suiv.), c'est sa grande connaissance et son grand sentiment de la perspective. Il la possédait à fond, l'appliquant non-seulement aux lignes, mais aux tons, aux teintes et à la touche. Outre ce moyen, le plus puissant de toute la peinture, Teniers entendait l'art de combiner le clair-obscur, et beaucoup mieux encore, selon moi, l'art de combiner les teintes, sous le rapport du choix propre à plaire à la vue... Tantôt il place en se jouant un homme vêtu de blanc sur un ciel blanc lui-même, tantôt il place du gris sur du gris, du rouge sur du rouge; rien ne l'embarrasse et il se divertit, pour ainsi dire, en diversifiant les combinaisons, parce qu'il tient en main le grand principe premier, parce qu'il est certain d'éviter l'effet des masses petites, interrompues et discordantes, parce que, savant en optique, il sait éviter les contre-sens, les équivoques, tout ce qui peut embarrasser enfin et affaiblir les résultats. »

il connaissait très-bien les différents styles des maîtres méridionaux. Le seigneur espagnol fut si content de ses choix, qu'il lui témoigna sa gratitude par de riches présents : il lui donna, entre autres choses, son portrait suspendu à une chaîne d'or, pour suivre une mode de l'époque. Teniers, du reste, avait eu beau jeu ; le triomphe de Cromwell, l'exécution de Charles 1^{er} en 1648, la vente de sa galerie et de beaucoup d'autres collections, avaient jeté sur la place une foule de tableaux excellents. Ces circonstances, favorables pour un acheteur, furent même probablement ce qui engagea le comte à le faire passer en Angleterre.

Parmi les personnes que fréquentait l'habile peintre se trouvait aussi le duc d'York et le duc de Gloucester, fils cadets de Charles 1^{er}, auxquels le politique Mazarin n'avait témoigné aucune sympathie, ne voulant point s'attirer la colère du redoutable Cromwell. En 1651, David exécuta le portrait du premier, qui avait alors dix-huit ans, et devait plus tard occuper le trône d'Angleterre sous le nom de Jacques II. C'est une jolie tête, aimable et naïve, qui a toute la grâce de la jeunesse. De longs cheveux bouclés retombent sur son col de chemise et sur son manteau. En copiant ce visage frais, calme et souriant, Teniers ne prévoyait guère les tribulations auxquelles le futur monarque devait être exposé ¹.

Un personnage plus important allait bientôt lui servir de modèle. Dans l'automne de l'année 1652, le vainqueur de Rocroi, de Fribourg et de Lens, le destructeur des bataillons espagnols, Condé s'engagea au service de l'Espagne. Il envahit immédiatement la France avec le duc de Lorraine et le comte de Fuensaldaña, qu'il avait naguère si bien mis en fuite. Ils prirent ensemble Rethel, Château-Porcien et Sainte-Menehould. Le 25 novembre, on lui abandonna le commandement de l'armée des Pays-Bas et on lui remit, au nom de Philippe IV, le bâton de généralissime des troupes espagnoles. Un Bourbon ceignit l'écharpe rouge, tant de fois trempée du sang des Français. L'âpre saison néanmoins ne tarda pas à suspendre les opérations militaires. Condé vint habiter Bruxelles et se montra, dans les fêtes, près de l'archiduc, qu'il avait battu. Il fit alors la connaissance de Teniers, qui reproduisit sur la toile sa longue et osseuse figure, encadrée d'épais cheveux roulés en boucles élégantes. Il porte une armure complète et le bâton de généralissime ; autour de sa cuirasse flotte l'écharpe espagnole. Derrière le transfuge, on aperçoit des

1. Ce portrait a été gravé par Hollar : au-dessous on lit dans un cartouche : *Serenissimus princeps Jacobus, Dei gratiâ Dux Eboracensis, summus Angliæ et Hiberniæ Thalassiarcha, secundò genitus serenissimi et potentissimi Caroli I, nuper magnæ Britanniæ, Franciæ et Hiberniæ Regis*. Nommer sérénissime et tout-puissant un prince qu'on vient de décapiter, c'est étrange !

cavaliers qui chargent l'ennemi, c'est-à-dire ses compatriotes, les Français, lesquels sont en pleine déroute, comme on devait s'y attendre, puisque l'ouvrage a été peint chez leurs antagonistes. Cette tête n'a rien de frappant ni même d'agréable : elle rappelle tant soit peu le type du loup, qui est aussi un animal très-guerrier. Le prince avait alors trente et un ans ¹.

Quelques années se passèrent. L'archiduc et le prince de Condé ne vivaient pas en très-bonne harmonie. Mains débats sur des questions de préséance et d'autorité les irritaient l'un contre l'autre. Le fier et belliqueux général ne voulait rien céder au gouverneur. L'Espagne, qui craignait de perdre le grand capitaine, sacrifia Léopold-Guillaume. Il fut rappelé en Allemagne, et, le 11 mai 1656, don Juan d'Autriche vint prendre sa place; l'archiduc était parti trois jours auparavant ², escorté de Fuensaldaña, auquel succédait le marquis de Caracena. Le nouveau gouverneur ne fut pas moins favorable à Teniers que le précédent. Fils naturel de Philippe IV et d'une célèbre comédienne, Marie Calderona, il était né à Madrid en 1629. Peu de temps après lui avoir donné le jour, sa mère, prise d'un soudain repentir, s'enferma dans un cloître, où le nonce apostolique attacha lui-même le saint voile sur sa tête naguère couronnée de fleurs. Le monarque, l'âme encore tout émue de regrets et de doux souvenirs; reconnut son fils par un acte solennel et le fit élever d'une manière conforme à son rang. Il le nomma grand prieur, et, dès l'année 1647, l'envoya commander les troupes espagnoles en Italie. A Naples, il avait séduit la fille du sauvage et implacable Ribera, qui mourut de douleur; mais il ne pouvait prévoir que l'artiste s'exaspérerait si fort pour une galante aventure. Quoi qu'il en soit, c'était un prince jeune, facile, bienveillant, qui aimait les arts et cultivait lui-même la peinture. Il travailla sous la direction de Teniers, vécut familièrement avec l'habile coloriste, logea souvent chez lui. Je n'ai pas besoin de dire qu'il le nomma son chambellan et son peintre officiel, comme l'archiduc.

1. Ce portrait a été gravé par Eisebetten. Deux palmes, supportant une couronne de laurier, en forment l'encadrement. Au bas, on lit dans un lambel : *Te laurus palmae coronant, puis dans un cartouche : Ludovicus Borbonius, princeps Condeus, etc., anno D. M DCLIII magnus in parva hac tabula Davidis Teniers serenissimi archid. Leopoldi pictoris manu delineatus, obsequio dedicatus. D. Teniers pinxit, Eisebetten fecit.*

2. PAPEBROCHIUS, *Annales Antverpienses*, tome V, page 92. Il semble, à lire Descamps et autres biographes de seconde ou de troisième main, que l'archiduc Léopold, don Juan d'Autriche et le comte de Fuensaldaña fréquentaient en même temps la demeure de Teniers : c'est une erreur grossière, comme on voit.

Il voulut en outre lui donner une marque spéciale de faveur, et, pour le remercier de son enseignement, exécuta le portrait de son fils. Mais il eut bientôt le malheur de perdre la bataille des Dunes, et vit des troupes françaises courir la campagne à quatre lieues de Bruxelles. La prudence de Turenne l'empêcha seule d'y entrer. Cette défaite et ses graves conséquences changèrent les dispositions du roi d'Espagne. Pour sauver ses possessions néerlandaises, il souhaita vivement faire la paix. On négocia le mariage de Louis XIV avec Marie-Thérèse, infante d'Espagne, et le traité des Pyrénées, qui fut conclu le 7 novembre 1659. Don Juan d'Autriche, découragé, abandonna le gouvernement des Pays-Bas catholiques, et Condé, ayant obtenu sa grâce, rentra en France, où il fut reçu à la cour au mois de janvier 1660. Il y avait plus de sept ans qu'il luttait contre son pays. Peu de temps après, David publia le théâtre des peintures de l'archiduc Léopold, qui avait transporté ses tableaux à Vienne.

Ces détails historiques montrent que Teniers ne vécut pas toujours tranquille, ne fut pas toujours témoin de scènes agréables. Si son enfance se passa au milieu du calme produit par la trêve de Douze ans, ce calme cessa bientôt, et il mourut à la veille du bombardement de Bruxelles par le maréchal de Villeroi. Pendant presque toute son existence, il vit la Belgique opprimée, pillée, ravagée; tantôt le mal venait des ennemis, Français et Anglais, tantôt des troupes espagnoles et auxiliaires elles-mêmes. Voici comment s'exprime à cet égard le feld-maréchal de Mérode Westerloo dans ses mémoires : « Nous avions aux Pays-Bas dix-huit misérables régiments d'infanterie et quatorze de cavalerie et de dragons, qui tous ensemble ne faisaient pas six mille gueux ou voleurs, pour lesquels on ne pouvait jamais trouver d'argent, et qui n'étaient jamais habillés. Ces troupes s'estimaient bien heureuses lorsque, en un an, elles recevaient quatre mois de solde. Sous le gouvernement de l'électeur de Bavière, elles en reçurent à peine deux. Le cavalier ne subsistait qu'en faisant le voleur de grand chemin, par bandes, arrêtant les cochés, voitures publiques et particulières, et les passants, pour les dépouiller, ou du moins demander pour boire, le pistolet à la main. Personne ne pouvait passer d'un lieu à un autre sans faire de ces rencontres, ce qui ruinait le commerce et le pays. »

On ne s'étonne donc pas de trouver dans l'œuvre de Teniers plusieurs scènes qui ont pour titre : « Les malheurs de la guerre. » Un homme aussi intelligent pouvait-il ne pas souffrir de l'état misérable où il voyait sa patrie? Regardez cet intérieur de ferme qu'envahissent les soldats : comme la brutalité humaine, stimulée par des droits prétendus de la force et de la victoire, y est bien représentée! On vient de saisir le maître

du logis et on lui attache les mains derrière le dos; la contenance, la figure du pauvre cultivateur, expriment ce sentiment d'humiliation qui prouve que l'homme n'est pas né pour subir les outrages de la violence, qu'il perd sa dignité en perdant la libre disposition de lui-même. Près de là, un de ses parents, son frère peut-être, implore à genoux un des pillards, et non sans cause, celui-ci étant sur le point de le fusiller; mais une femme se jette entre eux, une bourse à la main, seul argument auquel le soudard puisse prêter attention. Un autre coquin poursuit, l'épée nue, et attrape par le pan de son habit un jeune garçon effrayé, qui se sauve en criant. Puis viennent des épisodes moins tragiques: un adolescent ramasse deux jambons, dans l'espoir de les soustraire aux maraudeurs, ce qu'expriment très-bien son attitude et ses yeux inquiets. Pendant ce temps, un vaurien détache du manteau de la cheminée les morceaux de lard qui en font l'ornement, et deux autres bandits s'apprêtent à emmener les vaches. Que voulez-vous? ce sont des habitudes de héros: ces messieurs aiment la gloire!

La scène change, et nous sommes transportés au milieu d'un village. Contre ce mur, un homme étendu à terre, et grièvement blessé, tourne ses regards vers le ciel, comme pour lui demander vengeance. Deux autres sont emmenés par les soldats, les mains liées derrière le dos. Sur le premier plan, un malheureux dort du sommeil éternel. Puis nous voyons une seconde fois l'épisode du sacripant qui veut fusiller un pauvre diable; ici, l'homme menacé est un vieillard, et la femme qui se jette au-devant de lui n'a pas de bourse en main; je doute fort qu'elle le sauve. Plus loin, on attache les bras d'un prêtre; trois gueux emmènent une villageoise, qui résiste; un autre jette par une fenêtre un matelas et une couverture à un de ses camarades. Au fond de la perspective, un paysan et une paysanne prennent la fuite. Ces prouesses ont lieu sur une petite place verdoyante, semée d'arbres et de buissons, qui ferait penser au calme champêtre, si des guerriers ne l'avaient prise pour théâtre de leurs exploits.

Mais David n'a pas toujours considéré l'art de tuer les hommes sous son aspect tragique et révoltant. Comme La Bruyère, il en a peint le ridicule. Les fanfaronnades belliqueuses des Espagnols ont dû maintes fois appeler le sourire sur sa bouche. Il s'est donc amusé à les travestir en leur donnant des formes d'animaux, principalement des formes de singes. Sur une de ses toiles, que possède le musée de Bruxelles, on voit un corps de garde occupé par ces dignes représentants des soldats rodomonts. La gravure, due au burin de Pool, est accompagnée de vers flamands qui en expliquent le sujet. « Un chat, dit cette épigraphe, avait l'habitude de

courir la pretantaine pendant la nuit, et de faire le joli cœur auprès des chattes. Malheureusement une ronde de singes le surprit en bonne fortune et le traîna au poste, à moitié mort de peur. Là, il lui fallut rendre compte de ses fredaines. Une partie de plaisir coûte souvent très-cher. Où l'on espérait de la joie, on trouve des désagrémens, l'affliction et le repentir. » Admirez, je vous prie, ces maximes morales ! La scène est très-bien composée. Autour de deux tables, des singes, portant le costume espagnol, boivent, fument, jouent aux cartes et aux dés, avec les gestes, les attitudes, les airs de têtes qu'on remarquerait chez des soldats prenant les mêmes divertissemens. Cela forme des groupes vraiment comiques. Au fond, d'autres quadrumanes dorment sur des lits de camp, et les hallebardes sont appuyées contre la muraille. Mais la porte vient de s'ouvrir : on amène le pauvre chat, debout sur ses pattes de derrière, vêtu d'une sorte de paletot, confus et tremblant de peur. Il est flanqué de deux orangs-outangs qui le tiennent chacun par un bras. Suivi de deux lansquenets, l'officier s'avance d'un air rogue pour le recevoir. Un chien, qu'on aperçoit sur le seuil, trouvant fort drôle la mine du capitaine, aboie sans façon après lui. Enfin, un hibou, perché au sommet de la porte ouverte, examine cet incident nocturne d'un œil grave et dédaigneux.

Notre artiste a dirigé contre les hommes de guerre plusieurs autres satires colorées. Je n'en mentionnerai qu'une seule, qui nous montre des singes, c'est-à-dire des soldats espagnols, s'amusant au cabaret. Ils jouent, boivent, fument, causent et se chauffent, car les plaisirs de la taverne ne sont pas très-variés. Il y a là d'excellentes trognes. *Le Quartier général* est encore une bonne charge.

Se trouvant sans cesse en relation avec de nobles personnages, Teniers eut l'ambition d'être anobli pour devenir leur égal, d'obtenir peut-être le rang de chevalier, comme Rubens et Van Dyck. Il présenta donc, en 1655, une pétition au Conseil privé, amusante gasconnade, où il raconte les exploits chimériques de ses aïeux, qui étaient tout simplement des merciers et des passementiers, où il affirme, contre toute vraisemblance, que son grand-père portait un écusson, avec heaume, bourlet et lambrequins. La demande était appuyée par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, dit Luxembourg, déclarant que le solliciteur appartenait à une famille honorable, « originaire de Haynaut, quartier d'Ath, et que ceux de ladite famille ont de tout temps porté pour armes un escu d'argent, à l'ours rampant de sable, langué de gueule, accompagné de trois glands de sinople, deux en chef et un en pointe, et en aucuns lieux pour cimier un ours issant de sable, bourrelet et hachement de sable. » Quelle fanfaronnade ! si le peintre avait parlé de galon, de lacets, de fil, de coton et d'ai-

guilles, on aurait trouvé ce blason tout naturel; mais *un ours rampant de sable, langué de gueules*, cela sentait d'une lieue le hâbleur. Au bout de deux ans néanmoins, on lui adressa une réponse favorable : la grâce qu'il sollicitait de la cour d'Espagne lui était octroyée, à une seule condition... un peu dérisoire : c'était d'exercer gratuitement sa profession à l'avenir, comme l'exigeait la dignité de son nouveau rang, sous peine d'être déchu s'il acceptait le moindre salaire. Était-ce une plaisanterie, un refus déguisé, une leçon que lui adressait l'orgueil de caste? Teniers ne put voir dans ce consentement trompeur qu'une mystification. Entre ses intérêts les plus graves, les plus légitimes, et la ruineuse satisfaction qui lui était accordée, il aurait fallu avoir un amour-propre immense pour choisir le titre. Cet échec abattit la vanité aristocratique du peintre. Mais elle repoussa de souche, comme toutes les passions vives, aux racines profondes. En 1663, il renouvela ses démarches; elles se heurtèrent contre une nouvelle déception. Teniers ne perdit pas l'espérance : on a retrouvé la minute d'une espèce de diplôme qu'il avait fait rédiger d'avance par le roi d'armes Enghelbert Flacchio, mais qui ne semble pas avoir jamais obtenu la sanction de la cour. N'importe! le petit-fils du mercier n'en garda pas moins les prétendues armoiries de sa famille, où il avait oublié de mettre une aune et des balances; il les fit graver sur la pierre sépulcrale de sa seconde femme, et un de ses petits-neveux, Jean-Chrysostome Teniers, devenu abbé de Saint-Michel, les afficha comme un blason légitime, avec ce profond orgueil qu'inspire la hiérarchie ecclésiastique. Le pauvre grand homme fut donc réduit, malgré ses prières et ses efforts, à rester un peintre immortel.

Teniers n'était pas chiche de son aide : il prêtait volontiers son secours aux peintres de paysages et de monuments. Les figures dont il animait leurs ouvrages en augmentaient le prix. Il poussait parfois la complaisance jusqu'à retoucher leurs tableaux. Josse de Momper lui eut souvent des obligations de cette espèce. La nature lui avait donné une imagination riche et poétique, mais il était inégal, et son exécution ne répondait pas toujours à ses facultés. Son coloris est parfois mat comme celui d'une aquarelle. Il existe des toiles de lui que David a entièrement repeintes et qu'il a ornées de personnages. Bien mieux, il s'est amusé à contrefaire son style. Dans le catalogue des effets précieux laissés par le duc Charles de Lorraine, on trouve indiqués : « Une couple de paysages et figures, par Teniers, dans la manière de Momper; sur bois. »

En 1663, David Teniers fils, étant directeur et doyen de la confrérie de Saint-Luc, voulut obtenir pour la gilde le titre d'académie royale. Cette année même Louis XIV avait restauré l'Académie française de pein-

ture et de sculpture, lui avait donné un local, des statuts définitifs et octroyé quatre mille livres de revenu. Ces hautes faveurs excitèrent l'ambition du peintre flamand. Comme la paix était faite et que la Belgique respirait enfin après une longue suite de malheurs, David résolut de mettre à profit l'amitié du marquis de Caracena, nommé gouverneur des Flandres après le départ de don Juan d'Autriche. Il adressa donc à Philippe IV une requête pour que le roi d'Espagne prît la gilde sous sa protection et lui accordât certaines lettres de franchise qu'elle pût revendre. La lettre patente du prince, conservée dans les archives d'Anvers, fera connaître le but de cette dernière demande. Voici l'acte, que nous copions textuellement, car il est écrit en français :

Sur la remontrance faite à Sa Majesté de la part de David Teniers et consorts, doyens et anciens de la confrérie de Saint-Luc en la ville d'Anvers, contenant que pour cultiver et maintenir les sciences de peinture, statuaire et perspective, et l'imprimerie des livres, ils auraient dessein d'ériger une académie en ladite ville, semblable à celle de Rome et de Paris, mais que ce dessein ne pourrait s'effectuer sans encourir des frais à ce nécessaires, dont les remontrants sont dépourvus, ils ont très-humblement supplié Sa Majesté qu'à l'exemple des six confréries des guides de ladite ville, son bon plaisir soit de leur accorder de pouvoir affranchir certain nombre de personnes des charges ordinaires bourgeoises. Sa Majesté, ce que dessus considéré et sur les avis du lieutenant-gouverneur et capitaine-général des Pays-Bas et Bourgogne, ouïs préalablement ceux du Conseil privé et du magistrat d'Anvers, inclinant favorablement à ladite érection, a permis et permet par cette, aux suppliants, d'établir ladite académie au dit Anvers, avec autorisation d'affranchir par provision huit personnes des charges ordinaires bourgeoises, pour trouver un secours aux frais qui seront nécessaires, à condition néanmoins que chacune desdites huit personnes sera tenue de desservir la charge d'aumônier et aussi celle de quartier-maître (wyckmeester), quant ils seront à ce choisis, ordonnant Sa Majesté à tous ceux qu'il appartiendra de se régler selon ce.

Fait à Madrid sous le nom et cachet secret de Sa Majesté, le 6 juillet 1663.

Signé : PHILIPPE.

Par ordonnance de Sa Majesté :

JEAN VECQUER.

Ces exemptions de charges, que l'on vendait, représentaient assez bien, comme on voit, les indulgences du Saint-Père. On s'affranchissait des devoirs civils, ou des règles morales, pour une somme d'argent. C'était commode et peu honnête.

L'institution nouvelle ne changea pas tout à coup les habitudes des peintres. Jusqu'en 1693, les registres de la compagnie mentionnent, avec le nom de chaque artiste, le nom de ses élèves particuliers. Il est donc probable que les différents maîtres tenaient école dans leurs demeures. Dès l'année 1663 cependant, l'Académie avait obtenu des

magistrats le libre usage des salles de la Bourse, qui occupaient le côté oriental; elle en prit solennellement possession le jour même de la fête de saint Luc. Elle tenait ses séances, jusqu'à cette époque, dans une maison située rue Neuve, près de l'ancien couvent des Victorines, maison que distinguent sa vieille façade gothique et les portraits des deux frères van Eyck. Gonzalès Coques, nommé doyen en 1664, s'occupa très-activement à consolider la nouvelle position de la gilde et à tirer parti de ses récents privilèges. Plusieurs lettres, conservées dans les archives de la compagnie, témoignaient de son zèle. Artus Quellin, le fameux statuaire, exécuta en marbre le buste du marquis de Caracena, pour prouver que la corporation lui savait gré de son obligeance : ce buste orna le local où se réunissaient les artistes.

L'année suivante, Jacques Jordaens peignit pour le même local trois tableaux, dont il fit présent à la compagnie : on les voit maintenant au musée d'Anvers. L'un, qui décorait le plafond de la grande salle, figure les sommets du Parnasse et le cheval Pégase prenant son vol. Un autre a pour sujet le Commerce et l'Industrie protégeant les Beaux-Arts : le dernier représente la loi humaine basée sur la loi divine; Moïse y tient les tables fameuses, où se trouvent les inscriptions suivantes, que montre Aaron : — « Écoutez-les et jugez selon la justice, que ce soit un compatriote ou un étranger ». — « Tu ne feras point d'iniquités, tu ne jugeras pas injustement : tu ne haïras pas la misère du pauvre : tu ne convoiteras point la face du puissant. » Maximes très-belles, dont le législateur hébreu sentait l'importance, mais qu'on n'a jamais pu faire observer depuis trente ou quarante siècles. Au-dessous, on lit ces mots latins : *Arti pictoria Jacobus Jordaens donabat.*

L'Académie ne fut pas ingrate et offrit en retour au célèbre artiste une aiguière d'argent, sur laquelle on avait gravé trente-deux vers flamands, publiés par M. van Erborn, que nous croyons inutile de traduire.

Théodore Boeyermans, peintre du plus grand mérite, se piqua d'honneur. En 1666, une année après Jordaens, il exécuta pour l'Académie deux morceaux que l'on voit aussi au musée d'Anvers. L'un représente, comme l'inscription le dit avec un solécisme : Anvers, mère nourricière des peintres¹; l'autre les rapports intimes, et en quelque sorte fraternels, de la Poésie et de la Peinture. Le vaste monument qui remplit le fond de la scène est dû au pinceau de Thierry van Delen. Boeyermans reçut de la gilde une belle coupe de vermeil, où il eut la satisfaction de lire vingt-quatre vers flamands rimés en son honneur.

1. *Auticrperia pictorum nutrici.*

Les leçons publiques de dessin et de perspective commencèrent en 1664. On avait mis un an à préparer les salles d'étude, un procès ayant retardé les travaux. Les magistrats firent solennellement l'inauguration de l'école. La gilde représenta une pièce de circonstance, à la fin de laquelle l'acteur qui jouait le rôle d'Apollon descendit du théâtre et mena le corps municipal, entouré de musiciens, dans les pièces destinées à recevoir les élèves. L'Académie garda ce domicile jusqu'en 1811, où elle fut transportée à l'ancien couvent des Minimes, plus commode pour l'enseignement : on venait d'ailleurs d'y former une musée.

La fondation d'une école régulière à Anvers n'eut pas lieu sans exciter des murmures. Beaucoup d'amateurs prétendaient (et je partage leur opinion) que la discipline des ateliers, avec l'inspiration personnelle du maître, avec l'exemple qu'il donnait par une habile pratique, l'emportait de beaucoup sur l'instruction pédantesque, monotone, conventionnelle et glacée des académies. Le premier système a produit une foule de grands hommes ; l'autre n'a rien produit du tout. Le génie et le talent sont des forces individuelles, qui ont besoin non-seulement de liberté, mais de caprice, de fougue et de solitude.

David Teniers, qui a peint tant d'objets divers, reproduit tant de types et de scènes joyeuses, ne pouvait manquer de se prendre lui-même pour modèle et de retracer sur la toile toute sa famille. Il reparait donc souvent dans ses tableaux, avec l'une ou l'autre de ses femmes et avec les enfants qu'elles lui avaient donnés. Une œuvre admirable, possédée par M^{me} Wuyts, à Anvers, nous le montre ainsi près d'Anne Brueghel. C'est un homme d'un tempérament sanguin, à la chevelure brune, à la peau légèrement hâlée : ses yeux, son nez, sa bouche, sont d'une belle forme ; il a la tête un peu trop près des épaules, le front assez bas, le menton volumineux. La jolie figure de sa femme, sa mise coquette, son gracieux maintien, expliquent l'amour qu'elle lui inspira. Coiffée à la Sévigné, le teint pâle, les yeux grands et beaux, le front spacieux et régulier, elle a seulement la bouche un peu trop large : ce qui ne dut pas l'empêcher de faire naître plus d'un caprice, avant et après son mariage, Anne tient sur ses genoux un gracieux bambin, qui a pour tout costume une chemise : deux autres enfants, qu'on voit debout près d'elle, complètent ce tableau de famille. Le coloris en est brillant, léger, harmonieux, le dessin très-ferme ; jamais artiste n'a mieux peint.

DAVID WILKIE

(QUELQUES EXTRAITS DE SA CORRESPONDANCE)

A MAC-DONALD¹.

15 juillet 1805. De Londres.



EUT-ÊTRE aviez-vous pensé que je vous écrirais plus tôt. Par le fait, il m'a paru bon d'attendre mon admission à l'Académie royale. Tout ce que je puis avoir à vous dire, je vous le manderai ainsi d'un seul coup. Imaginez-vous que l'Académie n'a pas ouvert ses portes avant lundi dernier. Pour moi, six semaines durant, toute dépense ici a donc été une dépense vaine. Inutile d'ailleurs de vous raconter en détail ce qui m'est advenu depuis notre séparation : qu'il vous suffise de savoir que j'arrivai ici le vendredi d'après notre entrevue et que j'y suis encore.

Parmi les objets qui tout d'abord frappèrent mon attention dès que j'eus mis pied à terre, je dois mentionner l'exposition de Somerset-House; elle m'a fort intéressé : j'y trouvai des tableaux de toute description, les uns bons, les autres mauvais. Pourtant je me persuade aisément que ladite exposition est comparativement pauvre, ce qui sera toujours le cas chaque fois qu'en première ligne viendront les portraits. Les maîtres principaux dans cette branche de l'art me semblent être Opie, Hoppner et Lawrence. Opie est un vigoureux artiste dont néanmoins le pinceau manque de propriété. La seule peinture historique de grande dimension exposée cette année-ci est un tableau de West, *Thétis présentant à Achille son armure*. En revanche, il est vrai de dire qu'on l'a fort remarquée. Le dessin a de la majesté. Et pourtant j'aime moins cette œuvre de M. West que certaines autres œuvres de lui qui me sont depuis lors tombées sous la vue. Dans l'un des salons, je me suis arrêté devant une toile d'Allan (*Un Gamin et un Ane*). Sûrement, avant le départ du peintre, vous avez dû voir en Écosse ce tableau. Allan aurait pu mieux faire sans nul doute. Il y a là des ombres aiguës, opaques, contrastant avec des lumières dures, des reflets secs, que je n'aime pas le moins du monde : mais, dit-il, c'est ainsi qu'Opie parvient à produire ses effets. Allan, du reste, est parti. C'est à Saint-Petersbourg qu'il va chercher fortune. Il s'est embarqué il n'y a pas plus d'une quinzaine. Voilà qui certainement peut passer pour un coup hardi. Notez bien, d'un autre côté, que c'était là son idée fixe, et qu'il avait résolu de partir n'importe en quelle contrée. Je lui souhaite là-bas bon succès.

1. Graveur, compatriote de Wilkie.

Depuis que je suis à la ville, il m'a été donné de pouvoir causer avec quelques-uns des premiers artistes du royaume : j'ai été présenté successivement à Flaxman, Nollekens, Fuseli et West. M. Flaxman est ici le meilleur sculpteur qu'on ait. J'avais d'Écosse apporté une lettre de recommandation à son adresse. Et ce fut à son tour lui qui voulut bien me présenter au professeur de peinture de l'Académie, une bonne nature d'homme, M. Fuseli. Celui-ci me questionna sur nos artistes d'Édimbourg. Il s'informa de Graham et voulut savoir s'il continuait de peindre. Il n'est pas non plus sans connaître Raeburn de réputation. Quant au célèbre Runciman, pour lequel il professe une sorte d'admiration, il me demanda si j'avais vu à Pennycuyck sa salle d'Osian. Il vint aussi à parler de David Allan et, tout en faisant des réserves quant au caractère défectueux de son dessin, il voulut bien lui allouer une somme considérable de mérite. Je vous dirai qu'un mien ami — qui est en même temps un très-grand *connoisseur*¹ — s'avisa de me conduire chez M. West. Nous trouvâmes le célèbre artiste en train de peindre. Je ne saurais vous dire combien je fus étonné à l'aspect de ces prodigieux ouvrages qui pour la grandeur du dessin, pour la clarté du coloris et la correction des contours, surpassent tous les modernes tableaux que j'ai vus jusqu'à ce jour. Ses personnages, il est vrai, sont un peu gauches. Ils n'accusent pas une physionomie bien accentuée. Malgré ses défauts pourtant, nous n'avons pas un peintre capable de dessiner comme lui.

Je suis allé voir une collection composée exclusivement d'œuvres de Merland, et j'en ai reçu l'impression la plus favorable. Ce peintre semble avoir copié la nature en tout, et cela dans une manière qui n'appartient qu'à lui. A la vue de ses tableaux, on croit avoir en réalité sous les yeux les personnages qu'à toute minute ici l'on coudoie dans les rues et qui, pour la variété, le pittoresque ou le débraillé du costume, laissent bien loin derrière eux nos paysans écossais. J'ai vu aussi quelques tableaux de Teniers qui, pour la transparence du pinceau et la netteté de la touche, atteignent aux dernières limites de la perfection humaine dans l'art. Toutes les autres peintures paraissent brouillées près de celle-ci. Quant à Turner, dont il n'est pas qu'Allan ne vous ait parlé, je dois vous dire que je n'apprécie guère sa façon de peindre. Grand dessin, je le veux bien, effet et coloris naturels; mais il se trouve avec tout cela que sa pratique me séduit peu. Bien que ses tableaux soient de petite dimension, cela n'empêche pourtant pas qu'il ne faille aller se coller à l'autre bout de la salle pour qu'ils aient chance de satisfaire l'œil.

Je termine en vous disant que je me plais beaucoup ici et que j'y resterai aussi longtemps que cela me sera possible. Je suis admis comme agrégé libre à l'Académie royale, où je travaille de onze heures à deux heures et de cinq jusqu'à sept, et j'ai à faire deux fois le jour une bonne et longue trotte, ayant pris logement à un mille et demi de là.

D. W

A ***.

Londres, 1805.

Cher monsieur,

Très-attentivement et du matin au soir je suis toujours les cours de l'Académie royale : c'est une loi que je me suis imposée que cette assiduité. Si je comprends bien

1. Le mot est en français dans le texte.

toutefois, les vacances de septembre vont amener une interruption. J'ai noué connaissance avec quelques condisciples, lesquels, farcis de termes d'atelier, n'ont que le dénigrement pour tout système. Si pourtant ces messieurs daignent consentir à attribuer à de certaines œuvres un certain mérite, ce sera, soyez-en sûr, à la condition expresse que leurs auteurs seront enterrés depuis deux cents ans.

Je vous dirai encore que j'ai vu un très-grand nombre de belles peintures des vieilles écoles, peintures qui m'ont donné un goût tout différent de celui que j'avais à mon départ d'Édimbourg. Je suis à cette heure-ci convaincu qu'à moins de représenter exactement la nature, aucun tableau ne peut être dit posséder un mérite réel. De tableaux de Barry je n'en ai pas encore vu, bien qu'au dire de tous ce doit être un homme extraordinaire, et même le premier peintre de l'école anglaise, s'il fallait en croire Peter Pindar.

D. W.

A SIR GEORGE BEAUMONT.

21, Lower Phillimore place, 14 février 1823.

Cher sir George,

Merci mille fois de cœur de votre aimable lettre. Ce n'est pas d'aujourd'hui seulement que je partage votre opinion sur l'importance du coloris et de l'effet dans les tableaux, et je trouve l'exposition de vos principes sur ce point aussi heureuse que péremptoire. La froideur du ton, la sécheresse et le lèche du travail ne tentent guère, dites-vous, ni ne rallient les écus : vous regardez cela comme une preuve d'infériorité notable. C'est une chose parfaitement significative, en effet, qu'ils ne puissent lutter sur le marché contre la richesse du coloris dans les tableaux. Vos arguments si autorisés, je désire seulement qu'ils puissent être appréciés à leur valeur par ceux qui guident — sinon le goût public — du moins celui des artistes en cette matière, j'entends de ces artistes qui fournissent de vastes cadres à l'Exposition.

La décadence des écoles coloristes, en effet, se manifeste chez nous par une certaine pâleur inquiétante et par l'invasion de ces teintes froides, communes, qui s'harmonisent si bien avec la monotonie du blanc.

Si j'avais à signaler un autre vice depuis peu prédominant dans notre école de peinture, présentant les symptômes de la même pauvreté, congénère après tout de celui que vous dénoncez avec tant d'à-propos, ce serait le *manque de largeur*. Chez d'autres artistes, j'indiquerai une perpétuelle division et subdivision des parties; mais, disent les *coupables*, espaçons. Chez d'autres encore, ce sera je ne sais quelle violence imposée à tout objet, que la lumière le frappe ou non, par une touche hésitante, hachée: exactement le contre-pied de la manière de Cuyp ou de Wilson, et même aussi de celle de Claude, quel que soit le haut degré de fini de ce dernier.

Je n'ai pas été sans donner à notre ami Collins quelques conseils à ce sujet, et j'ai de même averti le jeune Landseer de prendre garde. Moi-même récemment j'ai fort étudié d'après Rembrandt et d'après Cuyp, afin d'acquérir autant que possible ce que les grands maîtres possèdent si excellemment, c'est-à-dire ce pouvoir en vertu duquel ils savent subordonner dans leurs compositions tout à l'objet principal et même à certains accessoires d'un fini extrême. Sir Joshua avait étonnamment cela : avec quelque vigueur que d'ailleurs le reste fût traité, il savait réserver l'empire aux *traits de la*

face. Je trouve que le repos et la largeur dans les ombres et dans les demi-teintes font beaucoup en tout ceci : les figures de Zoffany, par exemple, tirent de l'emploi de ces moyens une importance plus qu'ordinaire ; j'estime enfin que ceux qui ont fait du clair-obscur une étude assidue sont exposés à ne trébucher que peu sur ce terrain-là.

D. W.

A MISS WILKIE.

Buonconvento, 16 novembre 1825.

Après un très-agréable séjour d'un mois, nous venons aujourd'hui même de quitter Florence pour Rome, l'antique siège de l'empire et des arts. Il a considérablement plu ; il semble que la saison devienne mauvaise. Le temps est froid, presque aussi froid que l'an dernier, lors de mon retour d'Écosse. Dans de telles conditions thermométriques, Florence elle-même commençait à perdre de son agrément. A peine l'eûmes-nous quittée cependant que nous nous trouvâmes engagés dans un pays de montagnes, lequel, bien que planté de vignes et d'oliviers, porte l'empreinte de la pauvreté. Pour éviter la *malaria*, les maisons n'ont trouvé rien de mieux à faire que de se percher sur les cimes, où l'absence de grands arbres qui les protègent les livrent sans défense à la tempête et aux souffles marins. Du reste, à peine un voyageur, — à moins que celui-ci ne soit Anglais. Pas une maison digne d'abriter un honnête homme¹. Et c'est pourtant là le centre de l'Italie, la terre qui a civilisé le reste du monde. Et c'est enfin sur les confins de Sienne que je me trouve, de Sienne, la cité célèbre, de Sienne, la ville d'Italie où l'italien se parle avec le plus d'élégance et de pureté.

Froide et orgueilleuse, Sienne coiffe la cime du mont, et, bien que tous ses alentours payent leur tribut à la *malaria*, elle-même s'en trouve affranchie. Quarante familles anglaises plus ou moins résident ici ; elles ont à leur disposition un cabinet de lecture ; le dialecte toscan leur fournit un sujet d'étude et de distraction ; un autre avantage pour elles, c'est de rencontrer là moins de moustiques qu'en toute autre partie du sol italien.

Toute de marbre à l'intérieur comme à l'extérieur, la cathédrale est un des plus riches monuments gothiques de la contrée. Le dallage offre à la vue diverses mosaïques représentant des sujets de l'histoire. Mais ce qui m'a le plus intéressé, c'est la sacristie peinte entièrement à fresque, d'après les dessins de Raphaël, par son condisciple Pinturicchio. Contrairement à tant d'autres, ces fresques, n'étant pas exposées à l'air extérieur, sont tout aussi fraîches que si elle venaient d'être peintes. Elles sont, à tout prendre, en fait de peinture ornementale, les plus beaux ouvrages que j'aie encore vus. A ce qu'on dit, la première de la série serait de la main même de Raphaël, et, si l'on considère les figures, il y a bien à cela quelque apparence. Dans le déroulement des scènes apparaît à diverses reprises son portrait — jeune encore — ainsi que celui de plusieurs de ses condisciples. Conçues évidemment dans sa première manière, ces compositions se rangent parmi les œuvres de son début, celles qu'il dessina au sortir de l'atelier de Pierre Pérugin, son maître. Comme telles, elles me paraissent être les œuvres les plus fascinantes et les plus extraordinaires que j'aie encore vues en Italie de ce maître divin.

1. A gentleman.

Buonconvento, notre présente étape, est à soixante milles de Florence. Comme personne n'y sait parler le français, nous baragouinons de notre mieux l'italien.

A WILLIAM COLLINS¹, ESQ., DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Rome, 3 décembre 1825.

Cher Collins,

On vous l'aura sans doute dit : tombé aux mains des docteurs de Paris, j'ai malheureusement trouvé leurs soins inefficaces. Vous n'êtes pas non plus sans avoir su combien je fus malade à Parme, — où je n'ai de ma vie mis le pied. Vous devez donc grandement vous étonner de me trouver encore concitoyen de ce bas monde. De santé, quoi qu'il en soit, je ne puis me vanter d'en avoir guère à revendre, et j'aurais sur ce point mauvaise grâce à me plaindre de l'anxiété de mes amis. Heureux eussé-je été, je l'avoue, en contemplant les merveilles de la ville éternelle, de me sentir la faculté de jouir plus puissamment de ce spectacle. Mais si toutefois je suis incapable d'occupation sérieuse, eh bien ! je dois me consoler encore en songeant que je puis toujours écrire, communiquer mes impressions, mes idées, à des amis éloignés.

Le projet de voyage primitivement comploté entre Phillips, Hilton et moi, et que nous devions exécuter de compagnie, s'étant trouvé rompu par le fait de ma détention à Paris, chacun de notre côté, à des époques successives, nous avons gagné l'Italie. Ainsi, tandis qu'ils faisaient route par Venise, Parme et Bologne, nous prîmes la voie de l'Ouest, mon cousin Lister² et moi. De cette façon donc nous arrivâmes, par Milan, Gènes et Pise, trois jours avant eux à Florence, le lieu désigné pour notre *rendez-vous*³. Une fois dans ce berceau de l'art régénéré, naturellement il y eut divergence d'opinion entre nous trois, ou plutôt entre mes deux amis d'une part et moi de l'autre. Pourtant nous concordâmes sur un point au sujet duquel il est vrai que nous avions précédemment admis une conclusion identique, conclusion indiquée en quelque sorte par les objets mêmes que nous avions eus jusque-là sous les yeux dans notre itinéraire différent. Ce point, c'est que le seul art non sophistiqué et pur, le seul digne de l'étude et de la considération d'un artiste ou qui ait en vue le véritable but qu'il doit se proposer, on doit le chercher, celui-là, dans les œuvres des maîtres qui tout d'abord ont ranimé et fomenté la flamme éteinte ou qui ont amené la peinture en dernier lieu à ce niveau de perfection qu'elle ne peut dépasser. Ceux-là, ce sont les artistes qui se sont adressés au commun sens de l'humanité. De Giotto à Michel-Ange, l'expression et le sentiment semblent avoir été la principale préoccupation, tandis que les derniers venus ont permis à la technique de les dominer et de les diriger : si bien que, la simplicité perdant du terrain et la complication en gagnant, on en vint à peindre dès lors plutôt pour l'artiste et le *connoisseur*⁴ que pour la franche impulsion de l'homme livré à son penchant naturel.

Telle me semble devoir être l'impression d'un étranger. La masse d'œuvres qui s'imposent, en la tirillant dans tous les sens, à son attention, aurait de quoi le dérouter

1. Paysagiste distingué de l'école d'outre-Manche.

2. Jeune étudiant en médecine.

3. C'est le mot employé dans le texte.

4. C'est le mot employé dans le texte.

et l'abrutir, s'il n'apprenait à faire un choix parmi les meilleures, en rejetant d'instinct tout ce qui est maniéré, académique ou banal. Seulement, dans ce choix, plus d'un nom habitué à peser dans la balance est, je vous l'assure, éliminé, tandis que bien des noms inconnus et qu'à tort l'histoire a négligé de mettre en lumière, se trouvent inopinément frappés du jour. C'est là toutefois une classification d'où dépend tout le progrès de l'art. Qui en douterait, si surtout il considère qu'un pouvoir nouveau donné à l'art sur l'intelligence et les sentiments de l'homme est de bien autre importance qu'un progrès quelconque, une évolution, — si adroitement se fit-elle, — dans la technique particulière d'un art déjà inventé?

Après avoir vu avec un extrême intérêt, à Pise et à Florence, la série des œuvres d'art de Cimabué et Giotto à Péruçin et à Fra Bartolomeo, il va sans dire que j'étais tout yeux, lors de mon entrée à Rome, pour les travaux de Michel-Ange et de Raphaël. Les premiers objets de mon attention furent donc la chapelle Sixtine et le Vatican. Ce qui me frappa tout d'abord, ce fut le ton sourd des fresques. Les Raphaëls ressemblent d'ailleurs beaucoup aux cartons. Un peu moins finis que je ne m'y attendais, ils sont aussi un peu plus endommagés que je n'eusse osé le croire; mais pour le coloris, ils sont admirables. Ils ont en vérité cette haute qualité: c'est que le sujet y domine tout. En outre, il est juste de dire qu'ils possèdent plus qu'aucune œuvre que je connaisse de ces excellences qui s'adressent au spectateur peu versé dans la science du pinceau. En vérité, dans leur fraîcheur native, ils durent exercer sur les foules sincères une action réelle: c'est plus, je suppose, qu'on n'en pourrait dire de Titien ou de Rubens.

Pour les ouvrages de Michel-Ange, ce ne fut pas sans de graves appréhensions que je les visitai, préparé que j'étais en quelque sorte au désappointement dans une certaine mesure; mais quand la première impression causée par le ton particulier à la fresque eut cessé, ils s'emparèrent de moi à un point inouï. Vous la connaissez ou ne peut mieux, cette composition du *Jugement dernier*. A moins que ce ne soit la couleur, l'effet et l'expression, rien de nouveau pour vous, de même qu'il n'y avait rien là de nouveau pour moi-même. Il n'a jamais manqué de gens qui, par dévouement à Michel-Ange, prennent sa défense comme coloriste; de ces plaidoiries — là franchement je vous assure qu'il n'en a guère besoin; le fait est que, toujours approprié à l'objet qu'il traite, son coloris ne choque jamais et dans maintes parts peut être dit aussi beau que celui du Titien et du Corrège. Cet harmonieux emploi des tons rompus ingénieusement distribués sur le champ, et toute cette riche suavité à laquelle nous sommes habitués Venise, semblent lui avoir été pleinement familiers. Quelque hauts d'ailleurs qu'aient été ses autres attributs, l'ampleur et la fierté de sa composition, sa puissante intuition morale, je ne vois pas que sa couleur leur nuise en rien. Je trouverais plutôt qu'elle leur ajoute quelque chose. Joshua Reynolds semble avoir mal perçu chez Michel-Ange cette qualité quand il dit que la rudesse et la sévérité sont nécessaires au grand style. Cette inadvertance n'est d'ailleurs pas ce qui m'empêchera de croire sir Joshua sincère dans son admiration pour ce grand maître; et je continuerai de le croire d'autant plus aisément qu'entre ses propres ouvrages et ceux de la Sixtine il y a à noter de certaines ressemblances, non-seulement dans la haute visée, dans le je ne sais quoi d'ardu, pourrait-on dire, non-seulement dans un certain profond sentiment des insondables pensées de l'homme intime, mais même encore dans les qualités plus sensibles de la couleur et du clair-obscur.

Les merveilles accomplies ici même en ce genre de travail me suggèrent une ques-

tion : pourquoi n'essayerait-on pas de la fresque en Angleterre? Climat trop humide, objectera-t-on. Mais celui d'Italie aussi est humide. Seconde objection, la difficulté du travail. C'est là une crainte qui disparaît quand on a vu avec quelle facilité extrême les artistes opèrent ici. Un certain nombre d'Allemands, parmi lesquels il y a lieu de citer Overbeck, *Fight*¹, Schadow et Schnorr, y ont peint de la sorte deux palais dans la primitive manière allemande, imitant non pas Raphaël, mais les maîtres de Raphaël, et tout cela avec grand soin et grande habileté. Mais ils n'ont pas en somme réussi. Ce n'est pas en se privant des ressources modernes qu'ils pouvaient rendre leur style populaire, et jamais ils ne seront admirés ni suivis comme Pierre Pérugin et Ghirlandajo le furent dans les anciens jours. De cet échec relatif, les gausseurs en ont profité pour dire leur mot, prétendant qu'Overbeck a moins de génie que d'ambition, que Veit est timide et froid, que Schadow n'a ni profondeur ni agrément, et que Schnorr manque de la sérénité qui convient à ce genre. Avec cela, quoi qu'il en soit, pourquoi, dans un pays entreprenant et prompt à l'initiative comme est le nôtre, pourquoi n'essayeraient-ils pas de faire revivre la fresque, ceux dont l'essor se trouve brisé par une commande mesquine, limité par l'étroitesse même du canevas?

Mais en voilà assez de ces rêvasseries. Je passe à une communication plus importante. Pourquoi votre chère dame — au souvenir de qui je me recommande affectueusement — et vous, ne viendriez-vous pas vous fixer ici quelque temps dans cette terre promise de l'étude? Pour ma part, je remercie le ciel de l'avoir vue, cette terre, et si jamais je recouvre la santé, le plein exercice de l'esprit, je bénirai mon mal présent pour m'avoir procuré semblable aubaine dans un temps où j'estime qu'il n'est pas trop tard pour en bénéficier : car je me persuade de plus en plus que je ne puis que gagner au contact d'un art, à la vérité bien peu semblable au mien, mais empreint d'un caractère d'élévation dont trouverait à s'accommoder encore le genre que je professe. C'est à vous à juger, de votre côté, quel avantage peut en résulter pour vous. Entre nous, il y aurait pourtant une différence à noter, c'est que je trouve ici nombre de toiles représentant des scènes de la vie, tandis que vous n'avez guère l'espoir d'y rencontrer des paysages peints. De l'école italienne pas un seul paysage, soit bon, soit mauvais, soit médiocre, ne s'est offert à ma vue depuis mon départ de Paris. L'art italien ne peut donc vous servir qu'indirectement, par voie d'analogie. Il n'en est pas moins vrai de dire qu'à sa clarté vos vues s'élargiraient. Quant à ce qui est des sites eux-mêmes comme modèles à étudier, quelles ressources ne vous fournirait pas la contrée du Poussin et de Claude? Car en dépit de ses arbres flétris, de ses cours d'eau limoneux, de ses maigres pâturages, c'est toujours l'Italie. Impossible de vous former une idée nette et complète de la nature, sans avoir vu ni les montagnes de la Suisse ni cette terre-ci. Ici, chaque objet se laisse percevoir d'une façon plus distincte que cela n'a lieu en Angleterre. Le ciel est plus bleu, la clarté brille plus. Les ombres ont plus de corps que chez nous. Les couleurs sont aussi plus vives. Outre cela, n'est-ce pas chose importante pour vous qui, je l'espère, avez à fournir dans les arts une longue carrière, de pouvoir varier à propos vos effets, grâce à la conquête d'un objectif nouveau? N'est-ce pas là l'occasion de développer votre force, le moyen de tenir l'intérêt public en haleine? Rappelez-vous ce que doivent à l'Italie, à la Suisse, Wilson et Turner. Sans doute, au point de vue des charges de la famille, ce déplacement nécessitera quelques sacrifices. Songez-y mûrement, néanmoins. Je crois mon avis digne de quelque attention.

1. Veit.

Loïn de moi la pensée, en écrivant ceci, de semer le moins du monde la discorde entre vous et votre aimable dame : de toute nécessité son approbation est indispensable ici. Mais mistriss Phillips lui offre un héroïque exemple. L'avantage que vous trouveriez à suivre cette détermination ne peut d'ailleurs que profiter à toute la famille. Au surplus, vous feriez bien, je n'en doute pas, de consulter à ce propos sir George Beaumont ou sir Charles Long.

Maintenant, mon cher Collins, en réponse à cette lettre d'une monstrueuse longueur, — que pour éviter la fatigue il m'a fallu maintefois interrompre et reprendre, — vous devriez bien m'écrire, me donner en détail *toutes les nouvelles* du Londres artiste. Nous avons ouï parler de l'élection d'Allan, etc. Mais c'est presque là la seule chose venue à notre connaissance depuis mon départ. Ainsi donc, écrivez-moi le plus promptement que vous pourrez. Il n'est guère que vous qui puissiez me tenir au courant de cette sorte de nouvelles : laissez-moi vous dire que j'attends beaucoup de votre bonté.

Nous avons ici toute une colonie d'artistes anglais. Les Écossais y sont pareillement en grand nombre. Les sculpteurs sont très-employés, Gibson vient de terminer pour sir George Beaumont le groupe de *Psyché porté par les Zéphyrus*. Il faut décidément que Joseph (?) vienne ici. Veuillez le talonner. Que fera-t-il à Edimbourg? Phillips et Hilton me prient de les rappeler affectueusement à votre souvenir. Ne disposant que de peu de temps, ils se donnent un mouvement considérable. Leur séjour ici aura été bien trop court, mais il leur sera utile. Eastlake néglige en ce moment ses *Bandits*. Il peint en revanche un tableau, — proportions du Poussin, — dont il a emprunté le sujet à l'histoire romaine. Quant au tableau de Lane, il n'est encore visible à nul œil mortel.

Avec la plus sincère estime, cher monsieur, etc.

DAVID WILKIE.

A THOMAS PHILLIPS, ESQ., DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Venise, 14 mai 1826.

Mon cher monsieur,

Votre lettre de Paris m'a fait le plus grand plaisir. Elle m'a de plus permis de satisfaire au légitime empressement de vos amis de Rome dans leur désir si naturel de recevoir quelques nouvelles de vous. Ce ne sera certes pas vous adresser un compliment trop grand, ni à notre excellent ami Hilton ni à vous, que de vous dire qu'on s'informe de vous à toute minute, que vos opinions sont sans cesse rappelées et commentées. Pour ma part, nul objet naturel, nul objet d'art non plus ne se présente à moi sans me faire éprouver sur-le-champ le désir, — mais un désir effréné, voyez-vous. — de vous avoir près de moi pour discuter ensemble la question qu'il soulève. Deux choses surtout m'ont fait éprouver cette impression-là, le carnaval de Rome et les antiquités de Naples.

Pour la joie bouffonne et la fantaisie, la première des deux dépasse toute expectative de mon cru : c'est hyperbolique. Ce qui se fait inscrire à l'ordre du jour, c'est le triomphe du dérèglement. Protestants, catholiques, tout le monde paye un égal tribut à la maladie régnante. Si le but que vous vous proposiez en visitant l'Italie ne peut que vous faire négliger de pareilles scènes, on n'en peut guère dire autant ni de Naples ni du spectacle dont vous vous êtes privé en le visitant. Après tout ce que nous avons vu

à Rome, la sculpture grecque, — et bien plus encore les peintures grecques, — y présentent un objet tout nouveau d'étude pouvant provoquer de nouvelles théories. La sculpture (et les échantillons de sculpture grecque abondent) paraît aussi fraîche et aussi neuve que si elle venait de sortir des mains mêmes de l'artiste, et elle se trouve conçue dans le sentiment des peintres (bien que ce soit plutôt à l'inverse de ce que nous nommons pittoresque) plus que n'importe quoi que je puisse citer. Mais ce sont surtout les peintures dont l'importance vous eût frappé et qui répondent à l'objet que vous avez à cette heure en vue¹. Elles paraissent exécutées à la *tempera* avec cette prestesse et cette liberté de pinceau que tout naturellement les matériaux réclament. Bien qu'on dût ainsi négliger les menus détails, la vérité — du moins celle qui confine à l'imitation — ne manque pourtant pas ici. Certaine guirlande de pampres, notamment, est ma foi traitée avec assez de rouerie pour donner crédit, cette fois encore, à la fable des oiseaux qui s'y méprennent.

Mais puisqu'il s'agit des travaux d'un peuple si accompli, si nous signalons les richesses de son génie, il serait intéressant d'en noter du même coup les lacunes, bien que nous n'ayons que notre façon de voir actuelle pour clarté unique dans l'appréciation de ses défauts : peut-être alors admettra-t-on du moins qu'il soit nécessaire, avant de formuler un blâme sur ces œuvres, de les voir des yeux de sa tête, en se gardant surtout bien de s'en rapporter ni aux copies ni aux descriptions. Défectueuses en ce qui touche, soit à la perspective, soit au raccourci, soit à la façon d'ordonner et d'agencer les groupes, elles pourraient être considérées comme se rapportant à l'enfance de l'art, au même titre à peu près que les travaux de Cimabué ou de Giotto, n'était l'adresse des artistes à éluder ces difficultés mêmes, n'était la rare élégance de leur dessin empruntée aux sculpteurs. En hasardant de telles conclusions, conclusions que j'ose à peine émettre et qui certes auraient besoin d'indulgence, je n'ignore nullement la commune opinion qui dénonce ces morceaux comme des spécimens inférieurs de la peinture grecque ; mais c'est le progrès lui-même de l'art en général et non le mérite particulier de l'artiste que je dois considérer en ceci. Dans les temps modernes, la peinture a cessé d'être une surface plate : même en ne prenant nos exemples que dans les plus humbles productions de cet art, ses éléments essentiels, — indépendants de ceux de la sculpture, ou même contraires à eux, — sont le relief, la distance et la profondeur ; et si Titien, comme le proclame son épitaphe, peut être dit le rival de Zeuxis et d'Apelles, c'est avec de nouvelles forces que les inventions du temps où il vécut lui ont permis de paraître en champ clos.

La *chapelle Sixtine* étant pour la pensée un lieu de fréquente station, votre théorie de la conception historique qui relie les parties de cette œuvre grandiose me préoccupe bien souvent. Les compositions généalogiques des Lunettes sont toujours inexplicables comme vous les laissâtes, je pense. Mais je mentionnerai une observation qui peut-être n'a pas été faite et qui est relative aux huit tympanes : c'est qu'ils offrent invariablement le même sujet, la Vierge, l'Enfant, saint Joseph, la *Nativité du Christ*. Comme ce fut là le grand objet prédit par les prophètes et les sibylles que ces compositions dominent, ne sont-elles pas mises là comme les *emblèmes* répétés de l'accomplissement de leurs prédications ?

A cause surtout de l'impression qu'il produisit sur Hilton et sur vous, impression si différente de l'effet subi par les voyageurs ordinaires, j'étais vraiment curieux de

1. Thomas Phillips, alors professeur à l'Académie royale, y préparait des lectures.

visiter le musée de Bologne; j'ai senti les choses absolument comme vous : ce n'est pas là la galerie qui peut plaire à un artiste. Comme tableaux se présentant à nous dans des conditions parfaites, c'est au contraire ce qu'en Italie j'ai vu de mieux : je pensai, quand je les vis, avoir sous les yeux le meilleur de nos propres œuvres de là-bas. En définitive, bien que cet art ne jaillisse pas d'une source originale, j'éprouve, je l'avoue, pour les qualités qui l'ont rendu populaire un haut respect néanmoins. La *visée intellectuelle* des artistes de cette école est plus élevée que celle de la plupart des maîtres de l'école que présentement j'explore. Quant aux morceaux que j'ai vus à Parme, ce sont ceux-là toutefois qui m'ont le plus complètement charmé.

C'est avec intérêt que j'ai lu vos remarques sur ce que vous vîtes à Gènes. Là, Rubens vous aura plus impressionné que le Guide dont la touche pesante nuit peut-être encore plus à ses ouvrages que la mauvaise distribution de son coloris. En vous attachant plutôt au sentiment naturel que vous avez de la couleur qu'à toute théorie préconçue, je m'assure à ce propos que vous sauriez mieux que personne, soit dans la trame même de la peinture, soit dans les rebats de lumière, faire un emploi favorable du bleu. Le *Saint Pierre martyr* du Titien, la *Sainte Famille* du Corrège, le *Blue Boy* de Gainsborough, réalisent merveilleusement cet effet double; et j'ai vu sauf erreur, dans votre atelier, un certain *Blue Boy* conçu absolument dans le même principe, bien qu'il ne soit qu'ébauché.

Présentez mes meilleurs hommages à mistriss Phillips, mon excellente amie. Tâchez aussi de m'écrire. Si vos occupations vous en empêchent, votre excellente dame, qui déjà une fois fut ma correspondante, ne pourrait-elle vous suppléer? Quand vous verrez Hilton, ne négligez pas, je vous prie, de me recommander à son souvenir et aussi de lui dire qu'ici le coloris est au moins aussi profond que mes présomptions m'avertissaient de le croire.

D. W.

A THOMAS PHILLIPS, ESQ., MEMBRE DE L'ACADÉMIE ROYALE.

Florence, 6 novembre 1826.

Mon cher monsieur,

J'ai reçu à Vienne une lettre de vous qui m'a été ou ne peut plus agréable. Que de bonté à vous, dont le temps est si éminemment précieux, si utile à tant de personnes, d'en vouloir bien distraire à mon intention une toute petite part! Hélas! j'ai, moi, perdu la notion même de ce temps qui pour moi coule en vain....

Pour examiner ce que j'avais précédemment omis de voir, la chapelle de Giotto, j'ai passé deux jours à Padoue. Depuis Cimabuë il y a là un grand pas de fait, une grande avance de prise. Pour sûr, l'estime en laquelle vous tenez ce maître primitif ne le cède pas à la mienne. J'augure donc grandement et favorablement pour vous du thème que vous avez choisi. Vous aviez coutume de signaler la pente du talent de cet artiste qui de fait va au gracieux et à l'aimable : à ces qualités il ajoute la grandeur comme dans son cordon de prophètes et de saints. Moins heureux est-il dans les scènes de terreur. Son *Jugement dernier*, sa *Résurrection de Lazare* et plusieurs de ses figures dans le *chiaroscuro* ne sont guère que hideux et grotesques. C'est dans l'ange et la Vierge de l'Annonciation, dans les deux anges au sépulcre et dans l'épousée des *Noces de Cana* qu'il devient excellent. Une chose surtout est remarquable en lui,

c'est que, dans ses plus heureuses rencontres, il finit par dépouiller sa sécheresse ordinaire et touche d'on ne peut plus près à la maturité des périodes subséquentes de l'art.

Il était intéressant pour moi de comparer l'art sorti de ses mains avec celui d'une période que jamais il n'avait vue, l'art dont les débris se trouvent exposés à Portici. Inférieur de beaucoup aux artistes grecs pour l'élégance et la liberté du dessin, en ce qui touche au raccourci, à la perspective et au clair-obscur, Giotto se trouve au moins leur égal. Il entend bien la *perspective linéaire* : les figures dans ses compositions diminuent à mesure qu'elles s'éloignent. Dans son tableau du *Christ parmi les Docteurs* elles sont placées de chaque côté dans un ordre décroissant; et sa *Pietà*, dont souvent vous nous proniez la *pathétique*, les groupe avec non moins de profondeur et de relief que le tableau du Titien sur le même sujet. Si l'on fait abstraction de ce que l'art d'Herculanum a pu emprunter à la sculpture, l'art du temps de Giotto semble juste recommencer où l'autre a fini.

Dans ce que vous admirez surtout en lui, c'est-à-dire le sentiment et l'expression, je pense que vous ne l'outragez pas. Les traits de la face, en particulier les yeux, sont souvent chez lui dessinés avec une sèche minutie; mais la vérité et le sérieux s'en dégagent; la tête du Christ portant sa croix est *très-belle* comme expression. Combien j'aurais voulu faire, d'après ces grands travaux, quelques dessins pour vous! Mais en cela mon impuissance continue et ne m'a point lâché de tout le temps pendant lequel je me suis livré à cet examen. Mécontent de moi-même malgré tout, j'écrivis une lettre datée de Bologne, au comte Cicognara, à Padoue, le priant de vouloir bien confier à un artiste que je connais là le soin de faire un croquis de deux des sujets. Je vous les enverrai si je ne suis pas déçu dans mon attente. Comme il n'existe rien de gravé d'après ces compositions, tout de même il serait bon pour l'Académie d'en avoir quelques dessins. Sur l'importance du sentiment, nous sommes d'accord. C'est ainsi d'ailleurs qu'on peut s'attendre à le développer dans nos écoles. Il peut être goûté à tous les degrés de l'échelle du talent, et l'acquisition de ce goût n'a rien de laborieux. Combien de fois pourtant ce point, — le sentiment, l'expression, — est-il négligé par les artistes et la critique qui, voués avant tout à la pratique et à l'effet, oublient que ce ne sont là que de puissants auxiliaires! Pour m'emparer de votre dire, il semble assez que ces gens soient prêts à troquer le printemps contre une boutique de parfumeur. Le système allemand, où l'étude des primitives écoles est exclusivement pratiquée, est tout juste aussi mauvais. Mais même en Allemagne le système allemand est contesté. Qu'il soit abandonné à des mains inférieures, et ses tentatives, comme je l'ai vu, n'aboutissent guère qu'à je ne sais quel style héraldique, à la fois tendu et plat.

J'ai trouvé à Vienne une population éminemment intéressante, déployant cette tenue et cette activité que l'on ne trouve que dans les capitales. On est là fort attentif à ce qui se fait en Angleterre. Lawrence d'ailleurs est le seul artiste qu'ils aient vu. Comme il y a laissé une impression favorable à la fois à notre art et à nos artistes, c'est une bonne fortune pour moi de n'arriver qu'après lui. J'ai fait connaissance avec quelques braves garçons, les uns artistes, les autres amateurs. Il y a à Vienne deux galeries particulières, outre la galerie impériale. Dans cette dernière, — je veux dire dans le palais du Belvédère, — se trouvent nombre de tableaux florentins. Mais, hélas! l'œuvre du restaurateur a commencé et la question du *ton* et du *glacis*, — si souvent discutée par nous, — se trouve ici tranchée de la façon la plus nette par un récurage

sans scrupule et sans merci. Cela a donné à ces tableaux beaucoup de ce pimpant, de cette crudité qui sont l'apanage exclusif des estampes imprimées en couleur, anéanti toute distinction entre les diverses toiles et rendu Bronzino presque aussi riche que Fra Bartolomeo. Parmi les cadres de ce dernier peintre se trouve la *Présentation au temple*, cette belle composition si connue par la gravure. Des dangers de la présente opération celle-ci est sortie froide et pauvre, ce qui est juste l'inverse des Fra Bartolomeos du palais Pitti. A coup sûr, voilà qui est triste. Je viens de voir un brave cœur, Bartolini : je m'empresse de vous dire qu'il m'a demandé de vos nouvelles, et de celles de Flaxman, et de celles aussi de Chantrey.

Présentez, je vous prie, mes meilleurs compliments à votre aimable et excellente dame, ma digne amie et compatriote. J'espère que cette lettre-ci vous aura trouvés tous en bonne santé. Je regrette tant de ne pouvoir assister à votre première lecture dans la Grand'salle, ou à quelque séance préparatoire en petit comité chez vous ! Mais nous en aurons le bruit. Quand le cœur vous en dit, prenez vite une plume et m'écrivez : nous autres, gens d'Italie, vous savez bien ce qui nous intéresse.

Avec une haute estime, etc.

D. W.

JACQUES DESROSNIERS.



L'ALBUM BOETZEL

SALON DE 1869¹



Les Salons illustrés, c'est-à-dire reproduisant les œuvres les plus remarquables ou les plus remarquées d'une exposition, datent, ainsi que nous l'allons montrer, de bien plus loin qu'on ne le pense. Le XVIII^e siècle les a connus. Malheureusement il ne les a pas pratiqués sur une large échelle. C'est surtout à partir du commencement de l'empire, c'est-à-dire de la période la plus glaciaire qu'ait traversée l'école française, que nous avons des critiques ornées de gravures nombreuses. Quel malheur que les Saint-Aubin n'aient pas songé à reporter sur le cuivre les croquis exquis dont ils chargeaient les marges de leurs livrets ! Gabriel a gravé la vue de l'escalier du Louvre pendant l'Exposition de 1763. Mais on n'y peut reconnaître aucune toile. C'est surtout l'allure pittoresque de la foule et de l'endroit qui l'a frappé et qu'il a cherché à rendre.

En réalité le crayon, même inhabile, lorsqu'il s'agit, non pas d'esthétique, mais de la simple délinéation d'une scène, d'un paysage, d'une architecture, est infiniment supérieur à la plume la plus experte. Théophile Gautier est vaincu par Épinal. Que de toiles de Chardin décrites par Diderot sont aujourd'hui méconnaissables ! J'en ai su quelque chose lorsque j'ai lu et relu, annoté et commenté toutes les critiques des Salons du XVIII^e siècle, pour rédiger le catalogue des *Collections d'amateurs* exposées en 1861 au boulevard des Italiens.

A ce moment j'avais commencé une collection de tous les morceaux.

1. *Album Boetzel. Le Salon de 1869. Exposition des Beaux-Arts.* Paris, librairie de V^e Berger-Levrault et fils, rue des Beaux-Arts.



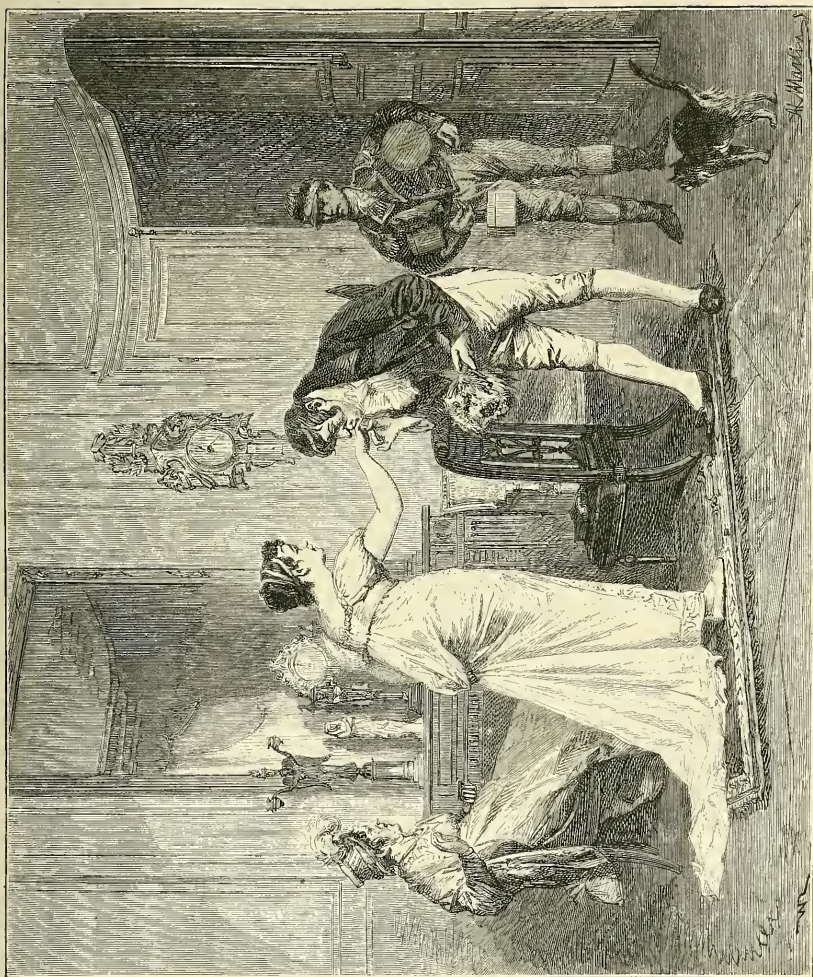
LE TRINTEPS, D'APRÈS M. HEILBUTH. (Salon de 1872.)

bons ou mauvais, gravés à l'occasion d'un Salon. J'en ai réuni quelques milliers, n'étant parti que de ce siècle-ci. Pour un particulier, la tâche est difficile. Lorsque l'on a dépouillé les publications illustrées, on entre dans la série des gravures, dont le prix n'est plus guère abordable. Mais cette ébauche de collection pourrait facilement être continuée au Cabinet des estampes. Il y a là une masse considérable de doubles ou de triples qui attendent en lots une destination précise. On formerait des volumes qui formuleraient aux yeux, avec bien plus de rapidité qu'un livret ne le dit à la mémoire, l'état de l'école à un moment déterminé. Ils diraient quels maîtres existaient encore et faisaient acte de publicité à tel moment; quel était l'état de l'opinion par le choix des sujets représentés et le succès de certains tableaux, accusé par le nombre des reproductions. On y verrait aussi les œuvres refusées par les jurys. De 1830 à 1840, par exemple, *l'Artiste* ouvrit très-généreusement ses livraisons à la protestation contre les rigueurs de l'Institut, seul et unique juge. Les caricatures fournissent aussi des documents nombreux et précieux. Elles signalent souvent des œuvres qui, sans elles, ne seraient sorties du néant que pour essayer une bordée de rires et rentrer dans l'oubli.



Le plus reculé de ces Salons illustrés — le premier peut-être — a pour titre : *Malborough au Salon du Louvre, première édition, contenant Discours préliminaires, Chansons, Anecdotes, Querelles, Avis, Critiques, Lettre à M^{lle} Jilic, Changement de têtes, etc., etc., etc., ouvrage enrichi de gravures en taille-douce. A Paris, aux dépens de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et se trouve au Louvre, aux quais de Gèvres et des Augustins, au palais Marchand, aux faubourgs comme à la ville, à Amsterdam, à Constantinople, à Londres, à Rome, et enfin par toute la terre. MDCCLXXXIII.* Le texte, très-mordant, est dans le style de Vadé. Il y a un supplément en vers de la foire. C'est l'œuvre en collaboration de quelque rapin gouailleur et d'un petit homme de lettres¹. Il y a — au moins dans l'exemplaire que je possède — il y a sept eaux-fortes griffonnées dans le goût de celles qui ornent la pre-

1. M. Anatole de Montaiglon, dans son *Livret de l'Exposition de 1673, dans la cour du Palais-Royal, réimprimé avec des notes*, donne ce nom, Belfroy de Reigny. Il reproduit aussi cette note puisée dans la *Réponse aux critiques du Salon de 1783* : « Mais quand un Vivien de la Grifonardière aura l'impudence d'entrer en lice sous le nom de Malborough... »



BIENVENU QUI APORTE, D'APRÈS M. WORMS. (Salon de 1899.)

mière édition du *Diable amoureux*, de Cazotte. La maladresse de la pointe y est évidemment affectée. Les principaux tableaux sont : *l'Éducation d'Achille*, par Regnault, qui alors ignorait son véritable nom de famille et signait Renaut. Le caricaturiste a représenté le jeune Achille avec une jambe trop courte et le centaure Chiron se grattant la tête; — puis, un *Henri IV pardonnant à Sully dans une allée de Fontainebleau*, travesti en allusion fort obscène; — une *Résurrection du Christ*, de Suvée, avec ce titre : « Machine aérostatique ». En effet, la figure du Christ est remplacée par un ballon qui s'élève dans les airs. — « Le Tombeau de Malborough », c'est la *Douleur d'Andromaque*, de David. — Une *Clo-rinde* arrive chez des bergers dont la tête est fichée au bout d'un bâton.

Mais ce qui donne à ce singulier Salon une allure encore plus moderne et prouve que nous n'avons rien inventé, pas même le coloriage, c'est qu'un paysage à figures est colorié uniformément en vert clair et qu'on lit au-dessous ces deux vers, méchamment mis sur le compte de l'abbé Delille :

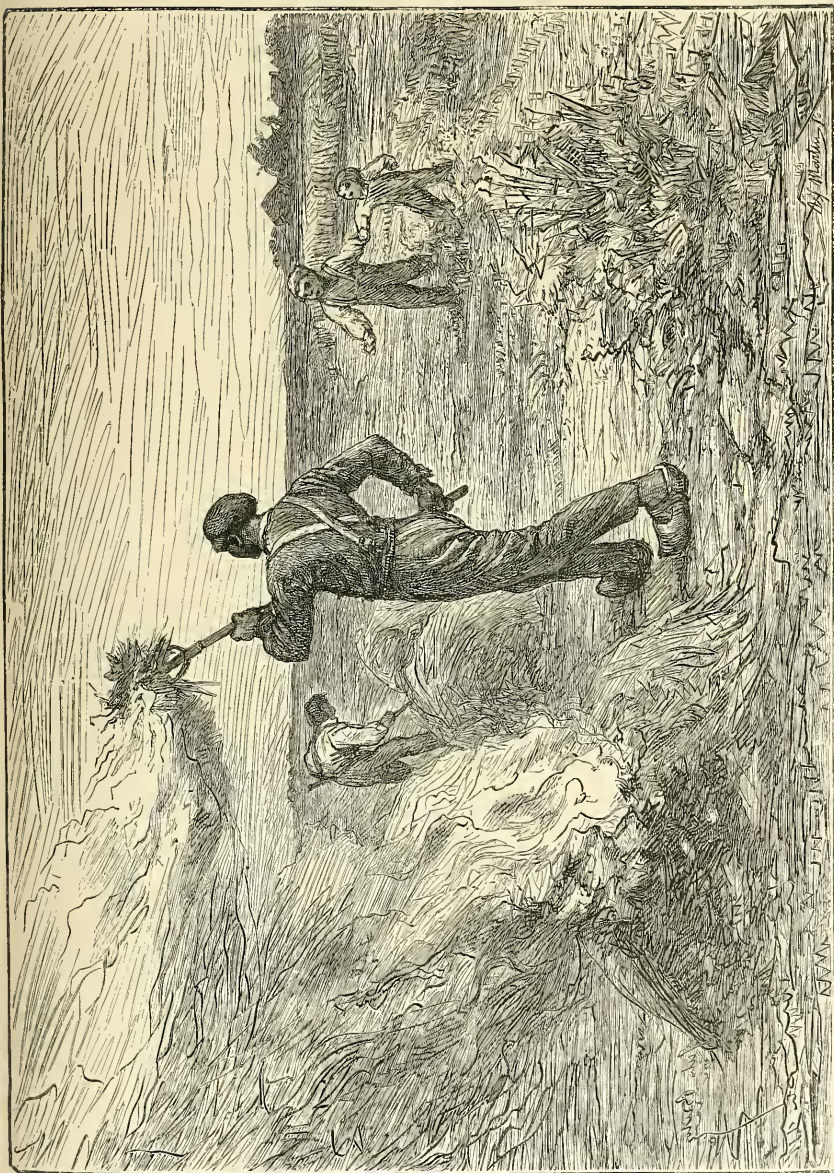
Examinez l'emploi de ces différents verts,
Brillants ou sans éclat, plus foncés ou plus clairs.

De 1783 — en ne me servant, bien entendu, que de la série des Salons que je possède dans ma propre bibliothèque — je saute à 1801, en signalant simplement les deux grandes vues d'ensemble des Salons de 1785 à 1787, par Martini. La *Lettre d'un Danois à son ami sur la situation des beaux-arts en France*, de Brunn Neergaard, est ornée d'une sévère et charmante eau-forte de B. Roger, d'après le dessin de Prud'hon, le *Triomphe du premier Consul*.

Le *Pausanias français, ou Description du Salon de 1806*, publié par un observateur impartial (Chaussard), inaugure la série de ces eaux-fortes au trait, sans vigueur, sans effet, sans aucune ressemblance d'aspect avec les originaux. On professait alors — et on le professait naguère encore — qu'une forme vivante pouvait être circonscrite dans un contour métallique, sec, uniforme. De là l'insupportable monotonie de ces traits qui induisent à confondre un Rubens avec un Pérugin, un Bergeret avec un David. C'est sur ce plan que furent édifiées les *Annales du musée de Landon*. Eh bien, si nulles que soient ces sèches vignettes, elles servent aujourd'hui bien autrement que les textes qui les accompagnent.

Il en est de même pour le livre de Miel, *Essai sur les Beaux-Arts* (Salon de 1816).

Dans l'*Annuaire de l'école de peinture, ou Lettre sur le Salon de 1819*, par M. Kératry, les vignettes au burin sont modelées. Pour être précis,



LES MAUVAISES HERBES, D'APRÈS M. BRETON. (Salon de 1869.)

ce sont « cinq estampes en taille-douce d'après les tableaux de MM. Girodet, Hersent, Picot, H. Vernet, Watelet, et sur les dessins fournis par les mêmes auteurs ». Ce dernier point est à noter. Il y a un progrès. A un dessinateur banal, fruit sec d'un atelier académique, se substitue le peintre qui fait lui-même un croquis ou une réduction de sa propre composition. La garantie est tout autre.

A ce moment aussi paraissait la lithographie, qui allait fournir à tous les artistes un moyen prompt, facile, agréable de multiplier à l'infini les croquis ou les dessins.

Le *Salon de mil huit cent vingt-deux, ou Collection des articles insérés au Constitutionnel sur l'Exposition de cette année*, par M. A. Thiers, est le premier Salon que je connaisse orné de lithographies. L'éditeur avait eu soin de l'indiquer sur le titre : « orné de cinq lithographies, représentant *Corinne au cap Misène* et divers tableaux choisis dans chaque genre. » Les quatre autres étaient de Vigneron, Duval Le Camus, Forbin et Watelet.

Chauvin (Salon de 1824) en eut aussi. Mais c'est à M. A. Jal, qui avait noué avec tous les artistes jeunes et hardis d'amicales relations, qu'il appartenait de perfectionner cette donnée. Dans son *Artiste et le Philosophe*, entretiens critiques sur le Salon de 1824, on rencontre des croquis originaux de L. Cogniet, Picot, Eugène Lami, Paul de la Roche, etc., qui doivent rendre ce volume désirable aux collectionneurs. Le Salon suivant (1827), qui parut sous ce titre : *Esquisses, croquis, pochades*, est orné d'une charge amusante par M. Henri Monnier. Elle est coloriée.

Les *Artistes contemporains* (1831-1833), de M. Charles Lenormant, inaugurent les séries d'eaux-fortes originales. Il y en a, dans ces deux volumes, de Delacroix, des Johannot, d'Ary Scheffer, d'Amaury-Duval, d'Henriquel-Dupont, d'Étex, de Feuchères, de Rude, etc. Malheureusement ces eaux-fortes ne sont pas mises à l'effet. — A peine le sont-elles un peu plus dans la rare et précieuse publication d'Alexandre Decamps, le *Salon de 1834*. Les peintres de la génération romantique avaient été séduits par la lithographie, dont le procédé est plus prompt et plus vite appréciable. Ils ne cherchèrent guère, sauf Paul Huet, à mettre sur le cuivre autre chose que des traits plus ou moins massés. Cela est visible dans la fine eau-forte des *Anes sous le toit*, de Decamps, dont le cuivre, mordu par le moindre aquafortiste moderne, eût donné un superbe effet de lumière.

De ce moment aussi date la renaissance du bois. Le *Salon de 1834*, par Gustave Planche, en contient d'exquis et de superbes signés Eugène Delacroix, Paul Huet, Johannot, Isabey, Antonin Moine, Barye, Boulangier, Devéria, etc.



HÉBÉ ENDORMIE,
d'après M. Carrier-Belleuse. (Salon de 1869.)

Le Salon de 1833, par Galbaccio et Laviron, est orné de douze vignettes soit à l'eau-forte, soit en lithographie, au trait mais ressentie dans les noirs et dans les intentions de force, par les Johannot et M. Gigoux. On peut même dire que dans cette publication M. Gigoux, qui était encore fort jeune, a fixé le vrai caractère de l'illustration moderne. Depuis, on n'a fait que modifier, altérer ou exagérer son système. M. Gigoux avait marqué du premier coup jusqu'où doit aller le croquis, et le ton qu'il doit atteindre lorsqu'il est destiné à marcher de conserve avec un texte typographique.

Pendant la suite du règne de Louis Philippe, ce beau mouvement se calma, et je ne rencontre plus qu'une eau-forte de Jeanron, d'après un paysage de Th. Rousseau, en tête du Salon de 1844, par Th. Thoré. Les tableaux exécutés par les académistes n'excitaient pas très-vivement l'enthousiasme du public. Au contraire, ceux des romantiques étaient trop contestés, trop poursuivis pour qu'un éditeur se risquât à faire illustrer un Salon. D'ailleurs il y eut peu de Salons paraissant isolés ou en tirage à part des revues ou des journaux. Le journal *l'Artiste* monopolisait les reproductions soit lithographiées, soit gravées.

Après la révolution de Février, ce fut tout autre chose. Deux camps, unis du reste contre la bastille académique, se formèrent : celui des enthousiastes et celui des irrespectueux. On osa confesser les sympathies, on osa s'approcher des idoles et contrôler si elles étaient en bois ou en or, en carton-pierre ou en marbre.

Les journaux illustrés commencèrent à donner en plus grand nombre les tableaux remarqués. Les caricaturistes se mirent de la partie. M. Cham publia dans le *Charivari* ces séries de bouffonneries d'un genre de gaieté tout à fait à part et qui semblent jaillir d'un cerveau à l'envers. M. Bertall, très-amer et très-sec, mit le doigt avec un bon sens haïssable et bourgeois sur les exagérations des maîtres et enseigna à la foule à les mépriser. M. Nadar, au contraire, puisa dans les Salons des cocasseries d'atelier auxquelles manque l'art, mais qui n'insultent jamais le talent. Les Salons de ces quelques années sont très-amusants.

Ceux de l'Empire le sont moins. Cependant la mode d'imiter en charge le coloris général des tableaux persista, et nous pûmes recueillir ainsi de doubles renseignements.

Le temps modifie si singulièrement le ton des tableaux, que les générations qui suivent ne peuvent se douter de ce qu'ils étaient au moment de leur apparition. Qui peut espérer que les Corot conserveront leur ton gris ou vert tendre de brouillard du matin et de bourgeon naissant? Quand le *Massacre de Scio* sortit de l'atelier d'Eugène Delacroix, Ary



APRÈS LA PLUIE, D'APRÈS M. SCIENCE. (Salon de 1899.)

Scheffer disait que la tonalité générale en était lilas ! Il est donc important de connaître, même à l'état de charge, la coloration dominante d'une œuvre telle que l'avait conçue un maître.



En 1865, la *Gazette* publie sous ce titre : *le Salon*, cinquante tableaux et sculptures dessinés par les artistes exposants, gravés par M. Boetzel. C'était un pastiche, coûteux et moins pratique, de l'idée que j'avais, l'année précédente, donnée à M. Gustave Bourdin du *Figaro* et qu'il avait mise en pratique, avec un succès considérable, sous ce titre : *l'Autographe au Salon*. Le principe était celui-ci : que les artistes doivent donner eux-mêmes le croquis de leur tableau, et que ce croquis doit être traduit en fac-simile aussi littéral que possible. Le *Salon* de M. Boetzel était un des meilleurs spécimens de la gravure délicate et cherchée.

Celui que M. Boetzel publie aujourd'hui n'est point inférieur au premier. S'il a moins d'unité d'aspect, c'est que M. Boetzel a appelé à son aide, pour pouvoir paraître à temps, une pléiade de graveurs. Il est bien entendu qu'il n'a frappé qu'aux bonnes portes. Voici du reste les noms des artistes qui lui ont prêté leur burin : MM. Bertrand, F. Boetzel, M^{lle} Hélène Boetzel, Hildebrandt, Joliet, Jonnard, Langeval, Laplante, Martin, Midderigh, Noël, Paillard, Perrichon, Prunaire, Thomas, Tropsch et Yon.

Les dessins, ayant été presque tous mis sur bois par les artistes eux-mêmes, ont conservé cet aspect vif et coloré que donne seule la touche du maître. Quelques-uns, *le Printemps*, de Heilbuth, par Joliet, *Avant la pluie*, de Appian, par Perrichon, la *Divina Tragœdia*, croquis de Feyen-Perrin, d'après Chenavard, par Bertrand, *Après la pluie*, d'après Schenck, par M^{lle} Hélène Boetzel, la *Peste à Rome*, de Delaunay, par Martin, *le Puits de mon charcutier*, de Servin, par Paillard, le *Mariage en Alsace*, de Brion, par Yon, redisent avec une surprenante justesse toutes les qualités ou les intentions des croquis originaux.

Aux noms de peintres que je viens de citer, il faut ajouter ceux-ci : E. Dubufe, J. Worms, M. Lalaune, E. Feyen, J. Breton, G. Doré, K. Schloesser, A. Appian, J. Veyrassat, E. Frère, E. Gransire, de Neuville, L. Dauvergne, les deux Daubigny, E. Lévy, E. Weber, H. Fauvel, Schutzenberger, G. Duran, H. Hanotepu, E. Fromentin, Lansyner, Zama-

cois, Bracquemond, Jundt, Brown, Brion, Harpignies, Gêrôme, Chenn, Guillaumet, Bonnat.

Il y a, parmi les sculpteurs, MM. Bartholdi, Carrier-Belleuse, Le Bourg, Clêre, Falguière et Étex.

Le tirage a été exécuté à Strasbourg par l'imprimeur V^e Berger-Levrault. Il est fin, brillant et égal.

On voit par les noms que nous relevons, et par ceux qui sont absents, que M. Boetzel n'a pas prétendu représenter d'une façon complète le Salon de 1869. Cette tâche serait d'ailleurs impraticable. Tantôt les artistes ne savent point dessiner sur bois, n'osent pas se risquer ou font les grands personnages inabordables. Tantôt les photographies arrivent trop tard. Tantôt elles n'arrivent pas du tout, parce qu'un éditeur s'oppose à une pauvre petite reproduction sur bois, ou qu'un possesseur farouche veille sur son trésor. M. Boetzel a dû se donner beaucoup de mal pour arriver à ce résultat, et le résultat est curieux parce qu'il nous livre les tendances d'un groupe d'artistes jeunes et très-actifs. La plupart ont été médaillés. Un d'entre eux, M. Bonnat, a conquis la médaille d'honneur.

Le succès de l'Album Boetzel est assuré. Les quelques gravures que nous avons choisies pour exemple et pour expliquer ces pages donneront, nous l'espérons, à nos lecteurs l'envie de posséder ce remarquable recueil. Ils y retrouveront d'ailleurs une bonne partie des tableaux ou des sculptures dont M. Paul Mantz avait parlé dans ses articles sur le Salon.

Je ne pense pas que la surintendance des Beaux-Arts ait souscrit pour beaucoup d'exemplaires. Tout ce qui est art vivant, effort contemporain, marche indépendante, ne la touche et ne l'émeut guère. Mais les artistes se sont intéressés à cette œuvre, qui coûte de mise en train et d'exécution beaucoup de diplomatie, de soin, d'argent et de temps. Ils comptent que l'an prochain il y aura un nouvel Album Boetzel, et nous y comptons aussi, parce que les travailleurs y puisent d'utiles matériaux, et que les gens du monde y gagnent un livre superbe à feuilleter.

PHILIPPE BURTY.



LES GROUPES DU NOUVEL OPÉRA



L'OPÉRA est, parmi les édifices du nouveau Paris, celui dont on a le plus médité; mais, s'il a ses détracteurs, il a aussi ses enthousiastes, et chaque fois que l'immense monument montre une partie nouvelle de sa décoration, les discussions recommencent. Tant que l'édifice ne sera pas complètement terminé, les opinions émises manqueront de base : telle surface qui paraît aujourd'hui trop surchargée s'harmonisera dans l'ensemble, quand les autres parties seront achevées. Il est donc difficile de juger complètement de l'effet décoratif des groupes et des statues qu'on vient de découvrir sur la façade. D'abord la blancheur de ces marbres, qui n'ont pas encore subi l'action du temps, exagère leur importance comme coloration et les empêche de se relier complètement avec le reste. Ensuite on ne voit ces statues que par-dessus les planches qui entourent le monument et masquent le large escalier destiné à servir de transition entre le sol et l'édifice.

La décoration du bas comprend quatre groupes se détachant en ronde-bosse sur les pieds-droits des arcades. Les deux qu'on voit à gauche sont *la Poésie lyrique*, par M. Jouffroy, et *la Musique*, par M. Guillaume; à droite on voit *la Danse*, par M. Carpeaux, et *le Drame lyrique*, par M. Perraud. Ces groupes sont reliés par des statues isolées qui décorent le centre de l'édifice.

Dans cet ensemble décoratif, les sculpteurs, à l'exception de M. Carpeaux, paraissent s'être surtout préoccupés de l'accord qui résulterait de leur travail avec les grandes lignes architecturales. M. Carpeaux, au contraire, s'en est affranchi absolument et a traité son groupe comme une œuvre isolée, ayant une existence propre, et non comme une décoration subordonnée au monument qu'elle est chargée de faire valoir.

Hâtons-nous d'ajouter que les qualités personnelles du sculpteur se montrent ici dans toute leur force. Mais le monument de M. Garnier souffre assurément dans l'unité de sa façade, dont la décoration perd sa symétrie, car le groupe de M. Carpeaux diffère des autres, non-seulement par la tournure et le style, mais encore par la dimension et même par l'espace qu'il occupe. Les figures rompent les lignes architecturales et dépassent les limites imposées par la construction. Cet inconvénient est d'autant plus grave que, comme le groupe voisin qui fait le coin se trouve beaucoup plus mince, la pondération du monument disparaît. Le pied-droit placé à l'angle paraît trop grêle, et nuit à la solidité apparente de l'édifice.

La Poésie lyrique de M. Jouffroy est une femme aux ailes déployées accompagnée de chaque côté d'une autre figure; elle forme ainsi le centre d'un groupe qui se relie à la muraille par des accessoires peut-être un peu trop multipliés. Il eût été préférable pour le monument, et même pour le groupe, que la silhouette se détachât d'une façon plus nette sur le mur. Il y a certaines parties, notamment les têtes, où les branches de laurier, qui servent d'accompagnement, jettent de la confusion, en multipliant les détails là où une ligne grave et simple eût été nécessaire. Le galbe a d'ailleurs de la souplesse, et les figures qui accompagnent *la Poésie* sont d'une grande élégance. Les draperies forment des plis gracieux et font bien valoir la forme, qui pourtant gagnerait à être montrée nue dans quelques parties.

On se rappelle le succès qu'obtint la *Jeune fille confiant son secret à Vénus*, de M. Jouffroy; le point de départ de M. Guillaume, *le Tombeau des Gracques*, indiquait un tempérament d'artiste absolument différent. Les deux groupes que nous voyons à l'Opéra montrent que ces deux sculpteurs ont grandi en suivant chacun sa tendance native. Le groupe de M. Guillaume, *la Musique*, est un ouvrage robuste, et on est frappé tout d'abord par son aspect monumental. Les figures sont graves, sans roideur. Leurs mouvements ne cherchent pas les ondulations gracieuses, mais elles se campent fièrement devant l'édifice auquel elles sont adossées.

Apollon, placé au milieu du groupe, dirige l'harmonie universelle et préside à l'inspiration musicale. Deux Muses l'accompagnent: l'une souffle dans la double flûte, l'autre, en cherchant ses accords sur un violon archaïque, tourne la tête vers le dieu qui dicte la mélodie. Il était impossible d'exprimer d'une façon plus heureuse l'obéissance de l'exécution musicale. M. Guillaume a tempéré la gravité un peu austère du groupe en plaçant en bas deux petits génies dont le mouvement gracieux

vient rompre la ligne impérieuse des figures principales sans nuire à leur rigidité architectonique. Tout cet ensemble présente une grande silhouette et montre un artiste qui s'est nourri des traditions de l'antiquité.

Nous n'en dirons pas autant de *la Danse*, de M. Carpeaux, qui s'éloigne complètement de l'antiquité, pour se rapprocher, par l'exécution du moins, de Bernin, de Puget et des sculpteurs du XVII^e siècle, mais qui par la composition est absolument sans précédents. Le groupe de M. Carpeaux est-il le meilleur ou le plus mauvais? A-t-il écrasé ses rivaux, ou a-t-il fait un hors-d'œuvre qu'il faudra enlever un jour ou l'autre? Dans tous les cas, il a réussi à secouer l'opinion publique, car il n'est pas possible de demeurer indifférent. Aussi, quand on arrive place de l'Opéra, on voit tout le monde qui se porte du même côté, et si, du plus loin qu'on l'aperçoit, son groupe ne s'affirmait pas par son étrangeté, il suffirait de suivre la foule pour le reconnaître. Quand on l'examine, l'admiration s'impose et n'a pas besoin de commentaires, mais pour le critiquer comme il le mérite il faudrait avoir la plume de M. Veillot. Ce groupe, qui est censé figurer la danse, représente une kermesse déshabillée.

Dans le vase Borghèse et dans d'innombrables compositions bachiques on voit des mouvements de danse très-accentués, mais toujours rythmés. La danse est un ensemble de gestes réglés par la musique. Là où il n'y a pas de cadence, il peut y avoir du mouvement, mais rien de plus. Les femmes de M. Carpeaux se trémoussent et ne dansent pas, car elles ne connaissent pas la mesure et leurs gestes n'expriment aucun accord. Est-ce le délire d'une bacchanale? L'artiste aurait-il voulu exprimer, non la danse, mais l'origine de la danse, montrer des femmes primitives et sauvages, des natures hennissantes qui, dans leur folle ivresse, font retentir les bois de leurs cris, et, dans la plénitude d'une vie qui ne connaît pas encore la pensée, se livrent avec frénésie aux transports de leurs mouvements désordonnés? Eh bien non! Ce sont des natures vulgaires, mais qui n'ont rien de sauvage. Elles ne font pas songer aux forêts, mais elles sentent la sueur. Louis XIV se serait bouché le nez devant ce groupe. Elles sont vivantes, et, à quelque point de vue qu'on les considère, il faut reconnaître qu'une main puissante a passé là. Ce que Courbet a rêvé dans la peinture, M. Carpeaux le réalise dans la sculpture : son marbre s'est fait chair. Il a traduit tous les frémissements de la vie, toutes les réalités de la forme, toutes les moiteurs de l'épiderme. Comme Pygmalion, dans l'antiquité, il a animé sa statue ; seulement, s'il en est amoureux, il a un singulier goût.

Les figures de M. Carpeaux n'expriment ni la passion ni la galanterie.

Elles n'ont ni la grâce enivrante des femmes de Coustou, ni la séduction provoquante des femmes de Boucher ou de Clodion, elles n'ont même pas la fraîcheur de la jeunesse. Elles ressemblent à tout ce qu'on ne regarde pas, et quand elles seront rhabillées, et que vous les retrouverez dans la rue avec leur panier sous le bras et leurs gros souliers aux pieds, vous ne vous rappellerez pas les avoir vues à l'Opéra. En attendant, n'approchez pas trop de ces femmes haletantes, car leurs mouvements désordonnés vous entraîneraient; ne posez pas le doigt sur cette pierre vivante, car il y laisserait son empreinte.

Ce paquet de femmes nues dont la chair palpite est en somme d'un aspect désagréable. L'antiquité a représenté la nudité dans Vénus qui sort du sein des eaux; mais c'est une figure isolée, et, à part le groupe des trois Grâces, qui est absolument symétrique et architectural, je ne crois pas que l'art grec ait jamais associé plusieurs femmes entièrement nues: la forme humaine est toujours accompagnée, au moins dans certaines parties, par les plis de la draperie qui rompent les contours en les faisant valoir. Ce n'est pas pour obéir à un sentiment de pudeur que les Grecs agissaient de la sorte, car le nu apparaît souvent tout entier dans leurs figures bachiques; mais, étant accompagnés de draperies, les angles occasionnés par les mouvements violents perdent leur dureté, et l'harmonie plastique de l'ensemble est rétablie par les lignes plus onduleuses et plus tranquilles déterminées par les plis. La noble antiquité est bien loin de M. Carpeaux, qui semble tourner le dos aux traditions qu'elle a laissées. Aussi ne peut-on dire de son groupe qu'il appartient au grand art, mais il est impossible de méconnaître qu'il est l'œuvre d'un grand artiste.

Le groupe du *Drame lyrique*, par M. Perraud, occupe l'angle du monument. Au premier abord ce groupe paraît d'une froideur glaciale, mais cette froideur est due surtout au voisinage du groupe de M. Carpeaux qui présente exactement les qualités et les défauts opposés. Ces deux statues sont l'antipode l'un de l'autre, et leurs ouvrages se nuisent beaucoup réciproquement quand on les voit rapprochés. Soyez sûr que la désinvolture de M. Carpeaux serait bien moins choquante si la rigidité classique de son voisin ne faisait pas ressortir ce qu'il y a d'excessif dans sa liberté. M. Perraud est un des plus consciencieux parmi nos sculpteurs, mais c'est l'homme de la statue isolée, l'artiste épris du morceau. Il n'a pas dans son talent ce feu intérieur, cette passion qui faisait dire à Puget: « le marbre tremble devant moi, tant grosse que soit la pièce. » Le sujet qu'il avait à traiter appelait une exécution chaleureuse qui donnât une sorte de probabilité aux émotions fortes qui doivent résulter du

drame. Sa composition est conçue dans un mode sinistre que le ciseau ne justifie pas assez.

Le Drame lyrique est représenté sous la figure d'une femme échevelée, qui bondit sur un cadavre. Ses bras levés s'agitent en tenant une torche et une hache. A ses côtés sont un homme portant une épée, et une femme tenant le miroir de l'horreur. Une pareille conception demandait à être exécutée d'une manière fiévreuse et passionnée, c'est le contraire qui a lieu. M. Perraud est un classique nourri de l'antiquité : il a eu peur de tomber dans la grimace et la laideur. Il s'est souvenu que dans l'art grec l'expression ne va jamais jusqu'à la contraction des traits. Mais alors la composition ne s'explique plus, car jamais l'art grec n'aurait montré une furie piétinant un cadavre; c'est là une idée de 1830. Lorsque M. Perraud a conçu son groupe, il a cherché à se monter l'imagination dans un sens qui n'était pas conforme à son tempérament. Mais les lenteurs de l'exécution l'ont ramené malgré lui à ses aptitudes, et il a exécuté sa lugubre composition avec le calme et la tranquillité inhérents à sa nature d'artiste. Cet antagonisme ne pouvait manquer de produire un effet fâcheux, d'autant plus que le travail frémissant du groupe voisin fait paraître le sien petit et sec.

Les statues isolées, qui séparent les groupes dont nous venons de parler, paraissent au premier abord un peu grêles pour l'espace qu'elles occupent : mais la faute ne doit pas en être imputée seulement aux sculpteurs. M. Garnier leur a assigné une place au-dessous de médaillons de grandeur colossale, qui sont encadrés par une guirlande. La disproportion qui existe entre les têtes des médaillons et celles des statues placées dessous est nécessairement au détriment de ces dernières qui, bien qu'elles soient de grandeur naturelle, semblent des statuettes. Ce défaut est particulièrement choquant dans *l'Idylle* de M. Aizelin, charmante statue, dont l'art industriel s'emparera très-certainement pour en faire des réductions, mais qui, justement parce qu'elle est conçue dans un style aimable plutôt que monumental, semble comme écrasée par l'énorme guirlande qui entoure le médaillon placé au-dessus d'elle. La statue de M. Chapu, *la Déclamation*, résiste mieux, et elle est d'ailleurs conçue d'une manière bien conforme à son rôle. Mais ce rôle a quelque chose d'artificiel qui exclut la naïveté aussi bien que la passion : car elle cherche à traduire une pensée qui n'est pas la sienne. Sous ce rapport, la statue de M. Chapu exprime bien l'effort et le zèle; on ne saurait reprocher à *la Déclamation* d'avoir l'air déclamatoire.

M. Dubois a une prédilection pour l'école florentine. *Le Chant* est une gracieuse jeune fille, et rappelle par sa physionomie ces anges qui

dans les tableaux primitifs réjouissent le paradis de leurs accords. Il est fâcheux seulement que la draperie manque un peu d'élégance. C'est un reproche du même genre que nous adresserons à M. Falguière, dont *l'Élégie* serait d'une excellente tournure, si un paquet de plis assez disgracieux, placé au milieu de la poitrine, ne venait donner de la lourdeur à la figure.

Dans leur ensemble les statues nouvellement placées à l'Opéra sont d'un bon effet, mais, pour en juger complètement, il faut attendre qu'elles soient reliées à l'édifice par la décoration du bas qui, n'étant pas achevée, présente encore à l'œil des incohérences. Mais quand on aura découvert les statues de MM. Millet, Gumery, etc., qui vont couronner l'édifice, et quelques autres ouvrages dans l'intérieur ou sur les côtés, la façade de l'Opéra offrira un intéressant spécimen de la sculpture à notre époque.

RENÉ MÉNARD.



L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792¹).

SUITE DES LETTRES DE WLEUGHELS.

20 mars 1732.

J'ai trouvé un trésor : c'est une petite statue, découverte depuis peu dans la vigne Justiniani, qui joue avec des osselets. En ce temps-là, c'étoit des espèces de dés, car ils étoient marqués; c'étoit un jeu où il faloit païer sur-le-champ. On trouve dans un ancien auteur qu'Auguste envoya des sommes considérables à Julie, qui aimoit ce jeu là, pour y jouer : c'est donc une Julie jeune que cette statue, ce qu'on reconnoit à une médaille qu'on en a, qui lui ressemble, dont le revers a quatre de ces osselets avec ces paroles : *Qui ludit arram det quod satisfecit*. Cette statue, qui est très belle, est d'autant plus curieuse qu'on ne trouve point de statue de cette Julie, et peu de médailles. Ainsi je crois avoir fait un achat distingué pour M. le cardinal de Polignac, qui aime les belles choses : celle-cy brillera avec justice entre celles qu'il emporte. Dans le moment que j'écris ceci à V. G., Son Éminence ne sçait pas encore que je lui aye fait cette acquisition; mais il faut ici brusquer l'occasion lorsqu'on trouve quelque chose de véritablement beau, car sans cela on ne tient rien, et je l'ai, pour ainsi dire, arrachée des mains des Anglois pour faire plaisir au cardinal et pour enrichir la France...

Je fais mouler la petite figure dont je viens de parler à V. G. Elle part la semaine qui vient, sans quoy j'en aurois demandé avant la permission. Mais il seroit fâcheux, en privant Rome d'un si beau morceau,

1. Voir les livraisons des 4^{er} février, 4^{er} avril, 4^{er} mai, 4^{er} juillet et 4^{er} août 1869.

d'en priver aussi notre Académie, qui en vérité n'a guère rien de plus beau, quoiqu'elle ait les plus belles antiques de Rome.

10 avril 1732.

Comme V. G., dans quelques-unes de ses lettres, m'ordonne de lui parler comme à un confesseur, je lui dirai qu'elle peut se ressouvenir que je lui dis, lui faisant un détail véritable de tous les pensionnaires, que Charles Vanloo avoit peu ou point d'esprit. Ce pauvre garçon s'est amouraché d'une certaine veuve de la lie du peuple; il la vouloit si bien épouser, que cela se devoit faire aujourd'hui, le mercredi saint, tant les choses étoient pressées, à ce qu'il s'imaginait; si bien qu'il avoit eu, à ce qu'on m'a assuré, toutes les permissions de l'Inquisition, non-seulement pour se marier le carême, mais encore la semaine sainte. C'étoient les femmes qui avoient ainsi aplani toutes les voyes. Mais, avec quelque argent que je lui donnai hier, il est parti pour Florence. Je n'ai pas osé lui donner la gratification accoutumée, à cause qu'il s'est échappé; ainsi j'espère que pour cet accident il ne tombera pas dans la disgrâce de V. G. Il étoit foible; il a bien fait de fuir l'objet: c'est le véritable remède... C'est dommage: c'est un habile garçon, et qui peut devenir beaucoup plus habile.

1^{er} mai 1732.

Je vais choisir un marbre, le plus beau que je pourrai trouver, et je ferai faire la figure trouvée depuis peu (*la Joueuse d'osselets*). Je suppose que le sr Francin¹, qui a toujours travaillé chez M. Coustou, où on sçait ce que c'est que de travailler, n'y aura pas étudié en vain. Il a commencé ici une tête du *Caracalla*; mais, comme les opérations du marbre sont longues et que l'on ne peut juger d'un ouvrage que lorsqu'il est fini, je ne peux, sur celui qu'il fait, porter un jugement décisif. Mais il ne peut que bien faire, ayant travaillé si longtemps dans une si bonne école; et puisque V. G. a la bonté de me témoigner qu'elle est contente des figures [d'Adam et de Bouchardon] que j'ai tant souhaité être à Paris, j'espère qu'elle sera satisfaite de celle-cy, dont l'original est très beau, naturel, et avec des particularités non communes.

1. Antoine Boizot, père du sculpteur Simon Boizot. Claude-Clair Francin, artiste bien connu, était arrivé le 27 novembre 1731, avec un brevet très flatteur, portant qu'il s'était acquis l'estime des plus habiles professeurs de l'Académie de Paris. Il était né et mourut en 1773. (V. Jal, *Dict.*, p. 610.)

3 juillet 1732.

Le lendemain que le dernier ordinaire partit, Bouchardon me vint trouver; je lui montrai les ordres de V. G. ¹. Il me dit qu'il étoit prest de tout quitter, même qu'il alloit faire achever de dégrossir une petite figure qu'il avoit commencée, pour alléger le marbre, qu'il vouloit emporter. Il avoit déjà fait les modèles de la *Justice* et de deux enfants pour la chapelle que le pape fait élever à Saint-Jean de Latran; mais il va remercier pour se rendre aux ordres de V. G., et je crois qu'il n'attend que la réponse à celle qu'il doit lui écrire cet ordinaire pour aussitôt se mettre en chemin. En attendant, il va vendre le peu de hardes et de meubles qu'il a, afin d'être aussitôt prest à partir. Sous une pareille protection, il se tient tout assuré de faire merveille; et la vérité est que c'est un sujet aussi capable qu'il y en ait, et qu'il est très rare d'en trouver [comme lui]. Adam m'a dit aussi qu'il auroit l'honneur d'écrire cet ordinaire à V. G. et de la remercier. Celui-ci fait un peu plus le mystérieux; mais je ne doute pas qu'il ne profite dans peu des grâces que V. G. veut bien lui faire.

1. D'Antin avait écrit le 20 avril : « Ne procurez plus d'ouvrage ni à Bouchardon ni à Adam, et sans affectation persuadez-les de revenir le plus tôt qu'ils pourront; ce n'est pas pour enrichir les pais étrangers que le Roy fait tant de dépenses à son Académie de Rome. » Et le 7 juin : « Puisque le caractère de Bouchardon est l'inconstance, il faut le fixer. Dites-lui de ma part qu'il s'en revienne, que j'aurai soin de lui, et que je lui garde de belle et bonne besogne. Vous direz la même chose à Adam; car il seroit triste d'élever des sujets pour les pais étrangers; et dans le fond il n'y a de fortune à faire pour eux qu'en France. » Cédant à des instances si flatteuses, Bouchardon adressa au directeur des Bâtimens la lettre suivante : « Monseigneur, je laisserai toutes choses au monde pour faire ce que V. G. souhaite de moi. J'attends vos ordres précis; aussitôt je partirai... V. G. fit une grâce à M. Natoire pour son voyage, que, si ce n'étoit trop présumer de moi, j'oserois demander. J'ai fait quantité d'études ici; c'est le gain que j'y ai fait. Cela me coûtera à emporter, car je ne voudrois pas perdre le fruit que j'ai pu faire; ainsi j'espère que V. G., me faisant faire par M. Vleughels le même avantage qu'il a fait à M. Natoire et à quelques autres, je pourrai garder et porter en France ce que j'ai fait icy. Je lui demande cette grâce, et suis avec respect, etc. (10 juillet 1732). » Adam écrivit dans le même sens. D'Antin tenait trop à ces deux artistes pour leur rien refuser. Bouchardon, ayant terminé le buste de la duchesse de Buckingham, quitta Rome le 5 septembre, et fut universellement regretté dans cette ville : on l'installa au Louvre, dans l'atelier de Vanclève, qui venait de mourir. Adam, après avoir restauré quelques figures pour le cardinal de Polignac, partit au mois de janvier suivant (28 août, 13 novembre 1732; 10 janvier 1733).

31 juillet 1732.

Il court ici une nouvelle qui m'afflige extrêmement, car pour l'ordinaire les mauvaises nouvelles se confirment plutôt que les bonnes : c'est que le jeune Vanloo (François) soit mort à Turin ¹. Un architecte de mes amis en a eu la nouvelle, assez confuse à la vérité. A travers ce que j'en ai lu, je croy voir que c'étoit le fils de M. Vanloo. Voilà un pauvre père bien affligé, avec d'autant plus de sujet que ce fils promettoit extrêmement, qu'il étoit déjà habile, et qu'il est père. C'est dommage; il ne sort pas tous les jours [de l'Académie] des sujets pareils. V. G. se ressouviendra de ce que je lui en ai dit.

29 janvier 1733.

Hier, M. de L'Estache se maria. Il y avoit huit jours qu'il avoit délogé de [l'Académie] ²; l'endroit où il demuroit sera justement propre pour y mettre ceux qui pourroient venir de la part de V. G. Je l'ai desja fait approprier; il faut, s'il luy plaît, le réserver pour cela...

J'ay fait placer dans le grand salon le buste du *Caracalla* que Francin vient d'achever. C'est un des plus beaux bustes qui soient dans Rome, et la copie est faite avec bien du soin et bien travaillée. J'espère que ce sera encore un bon sujet à envoyer en France.

4 septembre 1733.

La petit figure de la *Julie* qu'on exécute ici en marbre pour Sa Majesté commence à s'avancer, et j'espère que V. G. en sera contente. Comme dans l'antique il y a un bras de perdu, c'est une étude pour le sculpteur qui la fait d'en étudier un d'après nature, et de tâcher de le rendre si parfait, qu'il puisse accompagner en tout le goût de la belle figure qu'il copie, ce qui lui doit être d'un grand profit. C'est le s^r Francin qui l'exécute; mais je l'ai déjà dit à V. G.

On publie ici pour sûr la guerre avec l'Empereur, et tout le monde s'en réjouit. Les Allemands sont à présent autant haïs ici et dans toute l'Italie qu'ils y étoient désirés autrefois.

1. Cette nouvelle fut confirmée par d'Antin dans sa lettre du 18 août. (Voir dans Mariette les détails de cet accident.)

2. Sur l'ordre formel du duc d'Antin, qui, à cette occasion encore, avait gémi sur la conduite des artistes français assez ingrats pour s'établir à l'étranger, à l'exemple de Legros.

22 octobre 1733.

Je dirai à V. G. que Trémollière mérite en quelque manière ses bontés, par les soins qu'il prend de se perfectionner. Il n'avoit pas été autrement bien instruit dans son métier. Combien lui a-t-il fallu de temps pour quitter sa manière et puis pour se remettre dans une bonne ! J'ai contribué le plus que j'ai pu à le conduire dans le bon chemin ; et puis il a eu du malheur : il a essuyé deux grandes maladies, ce qui lui a fait perdre beaucoup de temps. La grâce que V. G. vient de lui accorder ¹ lui sera d'un grand profit.

Il arriva hier à Rome un sculpteur nommé Boudard, qui a eu un premier prix à l'Académie. Il m'a apporté une lettre de M. Rottiers, mon ami, qui m'en dit beaucoup de bien et qui me le recommande. Ce pauvre garçon est arrivé en mauvais équipage ; je lui ai fait chercher une chambre, et en attendant qu'il reçoive des lettres de ses parents, je lui fournirai ce qui lui sera nécessaire.

22 octobre 1734.

On travaille toujours dans l'Académie, et j'amasserai quelques copies que j'enverrai dans le temps à V. G. J'espère qu'il sortira de chez nous quelque élève qui se fera honneur en France. Tremoillièrre sera, que je croy, dans peu à Paris. Il a plu ici, et on l'a vu partir avec regret. Il s'est fait une manière, en copiant certains tableaux que je lui ai procurés, qui ne déplaira pas ; elle aura au moins la grâce de la nouveauté. Il a pris une femme ici, qu'il emmène avec lui ; elle est d'une honnête famille. Beaucoup de gens applaudissent à ce mariage : même, me trouvant ces jours passés dans la bibliothèque de Sa Sainteté, j'y rencontrai le cardinal Guadagne, qui m'en parla fort avantageusement.

6 janvier 1735.

Le 3 de ce mois, partit de Rome le s^r Ronchi. Il se pressa de s'en aller parce que je lui annonçai qu'il n'étoit plus pensionnaire, car sans cela il y seroit encore. Il est vrai qu'il ne paya rien pour les trois jours qu'il y resta de plus. Il a de la protection ; ce n'est pas par sa peinture qu'il la mérite. D'ailleurs c'est un fort bon garçon, de bonne famille, et sa mère est d'une des premières familles d'Irlande. Il est parti, et je ne crois pas qu'il retourne en France. J'ai appris depuis peu que M. l'am-

1. Une prolongation de séjour d'une année à l'Académie.

bassadeur doit encore écrire en faveur de Subleiras ; il fait à présent du portrait et a un peu de vogue ¹. Nos François l'emportent sur les italiens, et surtout pour le portrait...

Je viens de finir un morceau où il y a beaucoup d'ouvrage. Si je n'ai pas réussi comme je le souhaiterois, du moins l'ouvrage est fait avec soin ; on ne peut tout avoir. J'avois commencé ce tableau pour le Roy de Pologne : il est mort ; j'ai cependant aimé mieux le finir que de le laisser imparfait. C'est le *Triomphe de l'Amour*.

3 février 1735.

On ne peut se plaindre d'aucun de ces messieurs ; ce sont d'honnêtes gens, à qui on ne peut rien reprocher. Subleiras ne fait point mal ; il fait un peu de tout et copie passablement. Slodtz est et sera un très habile homme, dessinant mieux qu'un sculpteur ne fait ordinairement ; il est jeune, ce qui fait qu'il est en état d'acquérir journallement ². Boisot est très joli garçon, sachant bien vivre ; il a besoin d'étudier ; sa manière est petite... Francin travaille bien le marbre ; d'un génie froid, il est ici en país où il peut l'échauffer et devenir habile par de bonnes études. Coustillier ³ sera bon architecte ; il a beaucoup de naissance, il est tout jeune, et travaille bien. Franque ⁴ est assidu ; il n'a pas tout à fait autant de naissance que Coustillier ; il dessine joliment et proprement. Frontier ⁵ est très sage : il peint bien, et vient de finir une copie d'après Raphaël qui est bien passable. Il travaille à présent à nous montrer quelque chose de lui ; alors on jugera de sa capacité. Dufлот ne manque pas de génie ; il dessine avec soin, a un assez beau pinceau, et a bonne volonté d'apprendre. Soufflot, tout jeune qu'il est, a beaucoup de mérite en architecture, et il y a lieu de croire qu'il ne fera pas déshonneur à l'Académie ⁶.

13 mars 1735.

Dimanche dernier, je donnai toute la matinée à considérer attentivement le palais Pamphile, qui est en face du nôtre, et dans une galerie

1. Subleiras obtint une nouvelle prolongation.

2. Slodtz venait de faire la copie du Christ de Michel-Ange.

3. Entré le 13 avril 1732.

4. Arrivé en 1733, ainsi que les deux suivants.

5. Jean-Charles Frontier, né en 1701, plus tard peintre du roi.

6. Soufflot, l'illustre architecte, né en 1714, était entré à l'Académie sans brevet le 9 décembre 1734. Slodtz et Francin en sortirent au mois de février 1736, mais continuèrent d'y venir travailler tous les jours. Slodtz fit à cette époque le portrait du duc d'Harcourt (16 mars 1736).

nouvellement bâtie je rencontraï un tableau dont j'avais beaucoup entendu parler, mais que je n'avois jamais vu. C'est un morceau merveilleux, que Jean Bellin fit pour le duc de Ferrare et qu'il ne put achever, la mort l'ayant prévenu. Ce Jean Bellin étoit le maître du Titien : il avoit tiré à Venise la peinture de l'enfance, comme Michel-Ange et Raphaël l'avoient fait dans ces côtés-ci. Il reste dans ce morceau, à la vérité, un peu de sécheresse des premiers temps, mais bien dédommée par les soins et l'exactitude qu'on y trouve, par les nouveautés naturelles qu'on y découvre, par la correction, enfin par tout ce qui peut rendre la peinture recommandable. Le paysage est du Titien admirable, et je croy que ce tableau peut être d'un grand profit à une personne qui veut se perfectionner dans la peinture; c'est pourquoi je vais mettre tous mes soins pour avoir la permission de le faire copier. Comme le duc de Ferrare avoit ordonné quatre tableaux à ce peintre, et que, prévenu de la mort, il ne put [les faire], le Titien, qui avoit fini celui dont je parle, eut les trois autres à exécuter, dont il s'acquitta comme on sçait. Le Roy en a une belle copie de *Bacchus et Ariane*, faite par M. de Lobel; j'enverrai celle-ci, comme je l'espère. Pour les deux autres, qui sont une *Bacchanale* et des *Jeux d'enfants*, ils sont en Espagne ¹.

25 novembre 1735.

Le prince Borghèse n'étoit pas à Rome lorsque je voulus introduire le s^r Pierre ² dans son palais. J'ai attendu qu'il fût de retour pour le lui présenter et le faire ressouvenir de la promesse qu'il a eu la bonté de me faire. A son retour, je n'ai pas manqué d'y aller; sur-le-champ il m'a accordé ce que je souhaitois, me priant de dire à V. G. qu'il étoit ravi de trouver cette occasion de la servir et de pouvoir lui plaire. Voilà donc notre jeune élève au milieu de très belles choses, qui, j'espère, lui seront d'un grand profit. Il commencera par copier un excellent tableau du Titien, qu'on n'a jamais copié.

Le mardi 22 de ce mois, arriva ici le s^r Coustou ³. Il trouva sa chambre prête et tout ce qui lui étoit nécessaire. Étant fils d'un habile homme, jeune, et, que je croy, bien élevé, il y a tout lieu d'espérer d'en faire un bon sujet.

1. Le tableau dont parle Wleughels est encore une espèce de Bacchanale où figurent tous les dieux. Dufrenoy en avoit déjà fait une copie pour un ami de Félibien. C'est Frontier qui fut chargé par Wleughels d'en exécuter une nouvelle (24 juin 1736).

2. Pierre, plus tard premier peintre du roi, étoit arrivé à l'Académie au mois de juin précédent, avec une réputation déjà brillante.

3. Guillaume Coustou, né en 1716.

8 mai 1736.

J'ai fait mouler un bas-relief de l'*Algarde*, qui est un morceau merveilleux presque inconnu, car il se trouve dans une chapelle souterraine où on ne va guère : M. le prince Pamphile, à qui appartient cette église, m'en a accordé la permission. Il est d'une grande beauté, et sera d'un grand profit aux élèves. Petit à petit, j'enrichirai l'Académie de précieux morceaux, et si utiles, qu'il faudroit absolument n'avoir pas envie de bien faire pour n'en pas profiter.

7 juillet 1736.

Coustou va commencer une belle statue, dont je crois qu'il s'acquittera bien. C'est une figure qui lui plaît et qu'il entreprend avec plaisir ; il est déjà habile, quoique jeune, et il est à présumer qu'il doit beaucoup profiter en l'exécutant avec amour ¹. Nous avons ici Parrocel ² qui paroît promettre beaucoup : il a du génie, et, si V. G. le veut bien permettre, je lui donnerai à faire un tableau d'invention où il mettra tous ses soins. A présent, il s'occupe à dessiner dans la galerie du Carache... Nous avons dans l'Académie un jeune architecte nommé Soufflot, qui achève avec soin un grand dessein qui est bien ; il le fera voir à V. G. à son retour, peut-être même avant.

13 novembre 1737.

J'apprends par la lettre de V. G. que Sa Majesté a fait l'acquisition du palais où nous demeurons. En vérité, c'est de l'argent bien dépensé, et qui fait un bon effet dans ce païs ci, par bien des raisons. La maison est au Roy, et nous n'aurons plus à répondre qu'au maître absolu. Tous les honnêtes gens viennent m'en faire compliment, et on en est ravi dans Rome. Il falloit effectivement l'autorité de V. G. et son bon esprit

1. Le jeune Coustou envoya cette année à Paris le buste d'un *Christ*, d'après Michel-Ange. Firent partie du même envoi : le *Christ* copié par Slodtz, la *Julie* ou la *Joueuse d'osselets*, par Francin, le buste de *Caligula*, copié par Boudard, le *Christ flagellé* de l'Albaue, copié par Subleyras, le *David* du Guerchin et la *Nativité* du Titien, copiée par Boizot, la *Nativité* de Lanfranc, copiée par Duflot, un *Prophète* de Raphaël, et le tableau de Jean Bellin, copié par Frontier (31 août 1736).

2. Joseph-Ignace-François Parrocel, né en 1704, neveu de Charles Parrocel, qui avait été reçu pensionnaire en 1713.

pour faire réussir la chose, que j'avois proposé il y a déjà longtems sans jamais pouvoir en venir à la fin, comme il vient d'arriver sous votre ministère ¹.

VI. LETTRES DE DETROY.

10 avril 1739.

Il vient d'arriver un incident dont je me crois d'autant plus obligé de vous informer, qu'il attaque directement les privilèges de la nation. Les sbires ou archers, qui, selon les franchises, ne doivent pas mesme passer devant le palais de l'Académie, y arrêtèrent dimanche, 5^e d'avril, à midi, un homme, et le lièrent devant la porte et presque sous les armes du Roy. J'en informai d'abord M^{sr} l'ambassadeur. J'alai ensuite chez M. le cardinal Corsini, qui fait les fonctions de gouverneur de Rome en l'absence de M^{sr} Coieri: je lui représentai combien cette action étoit contraire à nos privilèges; je lui dis que j'espérois de la justice qu'il feroit faire les réparations convenables. Il me dit qu'il examineroit cette affaire... Après vous avoir rendu conte de ce qui s'est passé, je crois, Monseigneur, que cette affaire ne regarde plus que M^{sr} l'ambassadeur, auquel il appartient, comme ministre du Roy, de soutenir des droits qui n'ont jamais été disputés.

24 avril 1739.

M^{sr} le gouverneur de Rome, à son retour de campagne, a donné toute la satisfaction que M^{sr} l'ambassadeur a voulu exiger pour le manque de respect envers la maison roial de l'Académie. Les sbires ont été mis en prison. M^{sr} l'ambassadeur m'a fait l'honneur de me dire que j'en pouvois disposer, et la grâce de ces misérables est entre ses mains.

Le s^r Frontier, peintre pensionnaire, qui a fini son temps, est parti le 20 de ce mois; je lui ai donné, selon l'usage ordinaire, 56 écus romains pour son voiage. J'espère, Monseigneur, que vous voudrez bien vous souvenir de la grâce que vous m'avez faite de m'accorder la première place de peintre vacante pour le s^r Faverai, mon élève, lequel copie actuellement au Vatican l'*Embrâsement de Rome*.

1. Orry venait de succéder au duc d'Antin, mort peu de temps auparavant. L'acquisition du palais Mancini fut faite au prix de 490,000 livres, par contrat du 6 septembre 1737. Nicolas Wleughels mourut lui-même au mois de décembre de cette année. Avant l'arrivée de son successeur, et pendant l'intérim de Lestache, on envoya comme pensionnaires Hallé, Fournier, Huttin, peintres; Marchand, sculpteur, et Lejay, architecte. (Comptes des Bâtimens du roi, années 1737 et 1738.)

8 mai 1739.

Le s^r Pigal, sculpteur, recut lundi, 4 de ce mois, la médaille que vous avez eu la bonté de lui accorder ¹. M^{sr} l'ambassadeur, qui la lui donne, promet à deux françois qui étoient présents, et qui n'ont point concouru aux prix de Rome par respect pour ses ordres, de vous écrire en leur faveur. Je vois souvent, Monseigneur, les copies du Vatican; elles avancent, et j'ose vous assurer qu'elles seront bien. Mon *Triomphe de Mardochée* est fini.

29 mai 1739.

Le s^r Coustou vient de finir en marbre la *Sainte Suzanne*, d'après François Flamand. Cette copie est fort belle; elle est prête à partir. A l'égard des modèles et esquisses de sa composition, j'y trouve bien du goût et beaucoup de sagesse. Le s^r Boudard, aussi sculpteur, a beaucoup de génie et de feu : j'ai l'honneur de vous envoyer un modèle en cire des armes du Roy, qu'il a composé. La copie d'*Un jeune homme qui se tire une épine du pied*, qu'il fait en marbre pour le Roy, d'après l'antique, est fort avancée. Le s^r Marchand n'a encore rien fait pour le Roy... Le s^r Hutin ², qui a obtenu sa pension sur un prix de peinture, n'a fait que peu de progrès dans cet art depuis qu'il est à Rome : après avoir examiné qu'il n'aimoit point ce talent et qu'il avoit pour la sculpture un goût déterminé et une grande disposition, je n'ai pu lui refuser la permission de s'y appliquer; je me suis prêté à ce changement dans l'espérance de faire un bon sculpteur d'un peintre qui peut-être n'auroit jamais été que médiocre. Le s^r Le Geai, architecte, travaille avec beaucoup de soin à cette lettre des desseins qu'il avoit fait pour les prix de l'Académie de Rome : comme son projet fut arrêté par les ordres de M^{sr} l'ambassadeur, il n'a point fini la suite de cette entreprise, qui est d'une fort grande étendue... Le s^r Fournier, peintre, a un génie abon-

1. Le Roi ayant fait défendre aux artistes français de prendre part, cette année-là, au concours de l'Académie romaine de Saint-Luc, J.-B. Pigalle, qui se trouvait à Rome, concourut en se faisant passer pour Avignonnais et obtint un des prix de sculpture. Sur de nouveaux ordres, il s'abstint d'aller chercher sa récompense, et, comme dédommagement, Detroy lui fit donner par l'ambassadeur de France une médaille d'une valeur supérieure. Les pensionnaires de l'Académie, qui avaient donné l'exemple de l'obéissance en ne concourant pas, reçurent aussi une gratification (Lettres des 17 janvier et 6 mars 1739).

2. Charles Hutin, né en 1715, élève de Le Moyne pour la peinture, et de Slodtz pour la sculpture.

dant et une couleur particulière à lui et assez aimable ; il ne manquera jamais du côté de l'imagination, et il a besoin d'étudier d'après les bonnes choses pour la correction du dessin. Le s^r Piere est plus fait et peut devenir un très-grand sujet. Le s^r Parocel a fait une copie d'après le Dominiquain : je l'enverrai en France au premier ordre ; on pourra faire partir en mesme temps une copie de la *Bataille d'Alexandrie*, d'après Pietre de Crotone, faite par le s^r Dulos. Lui et le s^r Hallé ¹, qui copient actuellement Raphaël au Vatican, ont toute la sagesse et l'exactitude qu'il faut pour bien rendre cet auteur. Les s^{rs} Blanchet et Faveray ne font pas moins bien.

42 juin 4739.

Le s^r Potin, architecte, est arrivé à Rome le 10 de ce mois ; il fait à présent le douzième pensionnaire, y compris le s^r Faveray, à qui vous avez bien voulu accorder une place ². Le s^r Blanchet, qui fait la *Bataille de Constantin*, au Vatican, est un jeune homme qui n'a pas de grandes facultés : pour lui ôter tout prétexte, Monseigneur, de négliger cet ouvrage par la nécessité où il est de gagner de l'argent pour sa subsistance, on pouroit lui donner de tems en tems quelques à-comptes, pour l'engager à travailler de suite à cette copie, qui est d'une fort longue halenne.

J'ai commencé le cinquième tableau de la *Suite d'Esther*, représentant le *Premier repas d'Assuérus, de la Reine et d'Aman*. Le *Triomphe de Mardochée* me fait honneur à Rome ; beaucoup de cardinaux, princes et princesses le sont venus voir.

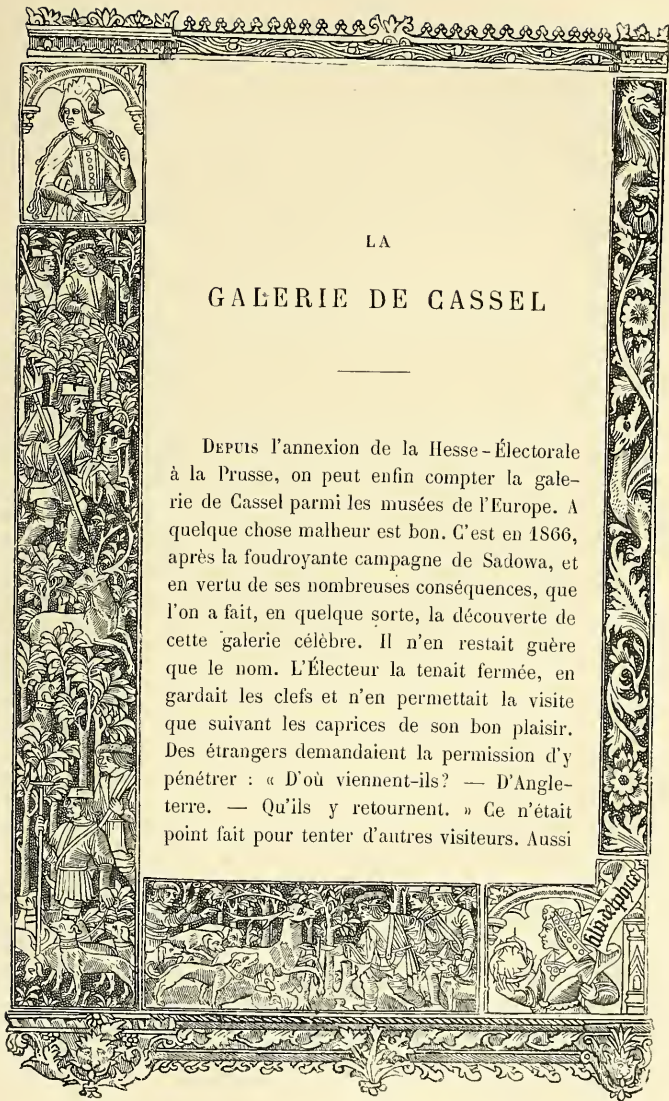
1. Noël Hallé, qui vint en 1775 réorganiser l'Académie de Rome.
2. Les onze autres sont énumérés dans la lettre précédente.

A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement.)



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.



LA

GALERIE DE CASSEL

DEPUIS l'annexion de la Hesse-Électorale à la Prusse, on peut enfin compter la galerie de Cassel parmi les musées de l'Europe. A quelque chose malheur est bon. C'est en 1866, après la foudroyante campagne de Sadowa, et en vertu de ses nombreuses conséquences, que l'on a fait, en quelque sorte, la découverte de cette galerie célèbre. Il n'en restait guère que le nom. L'Électeur la tenait fermée, en gardait les clefs et n'en permettait la visite que suivant les caprices de son bon plaisir. Des étrangers demandaient la permission d'y pénétrer : « D'où viennent-ils ? — D'Angleterre. — Qu'ils y retournent. » Ce n'était point fait pour tenter d'autres visiteurs. Aussi

n'arrivait-il que fort rarement que l'on entendit grincer les gonds rouillés des portes et que l'on vit balayer pour quelques instants les toiles d'araignées qui obstruaient les vitres des fenêtres. Devenus possesseurs de l'Électorat, les Prussiens ont trouvé sur-le-champ un moyen facile de se populariser : ils ont ouvert et nettoyé les salles de la galerie; ils en ont livré l'entrée aux habitants de Cassel, qui se sont précipités en longues processions dans ces salles dont ils n'avaient jamais vu que les murs extérieurs, reprenant ainsi les premiers possession de leur bien.

Aujourd'hui les portes s'ouvrent à tout venant. Et les Prussiens n'ont pas seulement rendu au jour et à la vie les œuvres que pouvaient déjà connaître quelques privilégiés admis de loin en loin dans ce sanctuaire clos à double serrure; ils y ont rapporté, d'un lieu encore plus impénétrable, les tableaux en grand nombre que l'électeur en avait distraits pour orner les appartements de son propre château. C'étaient surtout les œuvres des *petits maîtres* hollandais, plus faciles à placer dans des chambres et plus agréables à voir chaque jour, que l'électeur s'était ainsi pleinement appropriés. Ils occupent à présent toute une aile, demeurée vide pendant leur absence, dans l'édifice affecté dès l'origine à la galerie. Toute l'ancienne collection s'y trouve donc rassemblée.

Quand je dis toute, on comprend bien qu'il s'agit de la collection que retrouvèrent les électeurs dépossédés, lorsque la retraite des Français, en 1813, la leur rendit avec la capitale et le duché de Hesse. Car, pendant l'occupation française, à l'époque de ce que Paul-Louis Courier nommait nos *illustres pillages*, la galerie de Cassel ne fut pas ménagée. On y prit une grande part des tableaux qui formèrent le cabinet de la Malmaison, cette collection merveilleuse que l'impératrice Joséphine — à qui certes elle n'avait rien coûté de plus que des remerciements — se hâta de vendre à l'empereur Alexandre, dès 1814, et fort peu de temps avant sa mort. C'est de Cassel que provenaient, par exemple, les quatre vastes pendants de notre Claude le Lorrain, qui — pour imiter son ami Nicolas Poussin, nommant *Adam et Ève*, *Ruth et Noémi*, le *Retour des envoyés à la Terre promise*, et enfin, le *Déluge*, les quatre saisons de l'année — avait nommé à son tour la *Rencontre de Jacob et de Rachel*, le *Repos en Égypte*, la *Pêche de Tobie* et la *Lutte avec l'Ange*, les quatre époques de la journée, le matin, le midi, le soir et la nuit. C'est de Cassel encore que provenait la plus grande, je crois, des compositions de David Téniers, celle qui me semble mériter l'éloge qu'en fait le naïf Descamps lorsqu'il l'appelle « son plus beau tableau », celle que Téniers peignit, en 1643, pour la *Fête des arquebusiers d'Anvers*, et qui, haute

d'au moins quatre pieds, large de sept à huit, ne renferme pas moins de quarante-cinq figures sur le premier plan. C'est de Cassel enfin que provenait ce prodigieux chef-d'œuvre que Paul Potter peignit à vingt-quatre ans pour une certaine comtesse Émilie de Zolms, née princesse de Nassau, qui le refusa, choquée des licences du sujet, auquel on a donné depuis lors le nom fort ridicule, mais consacré, de la *Vache qui pisse*. Alexandre eut le bon esprit de n'imiter ni la prude douairière, ni Louis XIV repoussant les *Magots* de Téniers et d'Ostade. Il acheta cette *Vache* 250,000 francs en 1814 ! et la plaça à l'Ermitage avec les *Arquebussiers d'Anvers* et les *Quatre heures du jour*.

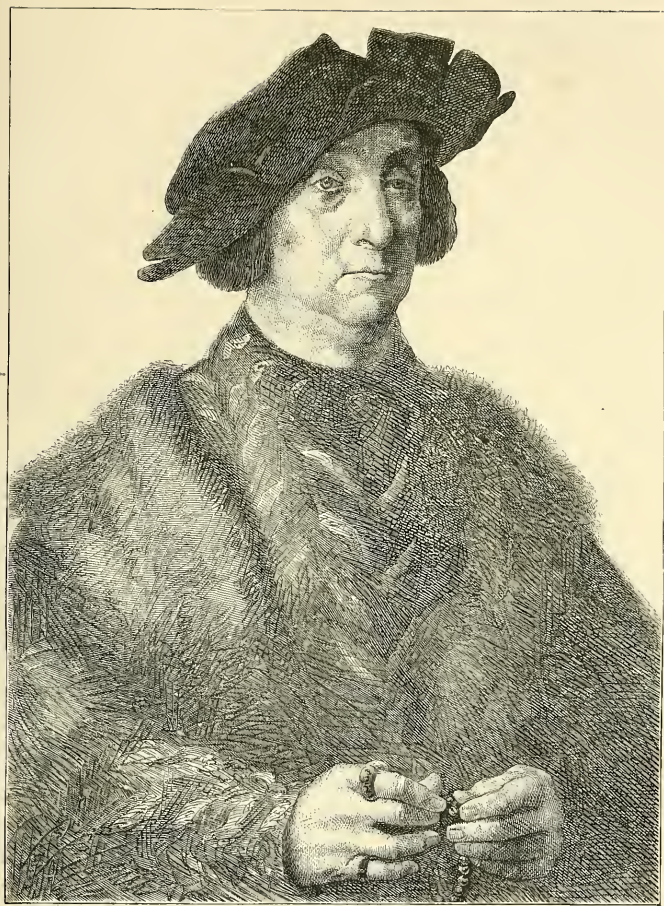
Bien qu'ayant souffert de si rudes saignées, la galerie de Cassel compte encore plus de douze cents numéros sur son catalogue. Ils occupent un vieil édifice assez mal disposé pour un musée, car le jour y est insuffisant et mauvais. Toutefois, ce ne sont pas ceux qui ont construit ou choisi cet emplacement qu'il faut accuser d'un défaut si capital ; il retombe encore, comme les spoliations que nous venons d'indiquer, à la charge du premier empire. Pendant les quatre ou cinq années que Jérôme Bonaparte fit de Cassel la capitale de son royaume de Westphalie, un incendie partiel qui arriva dans le château grand-ducal obligea le frère de Napoléon à changer momentanément de résidence, et ce fut justement l'édifice où se trouve le musée qu'il choisit pour son habitation temporaire. Mais la place manquait ; on éleva un étage sur l'ancien ; de sorte qu'on ferma les vitrages qui donnaient aux salles le jour d'en haut, et qu'on ouvrit dans les murs des baies latérales. Le mauvais effet de ce changement fut de deux espèces : d'abord, en prenant l'une des parois de chaque galerie pour y percer des fenêtres, on diminua tellement la place des tableaux qu'il fallut les accumuler sur l'autre paroi, et que beaucoup d'œuvres, même fort importantes, sont hissées à une telle hauteur qu'elles se trouvent, comme les astres perdus dans les profondeurs du ciel, invisibles à l'œil nu. Ensuite, le visiteur voit fort mal même celles qu'il touche du doigt, parce que la lumière les frappe de face, et que, manquant d'une reculée suffisante, on ne sait où se mettre pour voir, même par fragments, les tableaux, sur le vernis desquels miroite la lumière. On aurait pu corriger un peu, atténuer du moins, ce grave inconvénient, en donnant aux tableaux un *dévers* calculé d'après leur emplacement et le jour qu'ils reçoivent. Mais point ; ils sont accrochés à plat, et pendent bêtement contre le mur. On annonce, il est vrai, que les nouveaux maîtres de l'Électorat veulent construire pour la galerie de Cassel un édifice tout nouveau. Alors il sera facile de remédier d'un seul coup aux défauts qui frappent tous les yeux ; il suffira d'imiter la

Genälde-Sammlung de Dresde ou la Pinacothèque de Munich. Et ce sera rassurer aussi les habitants de la Hesse, qui tremblent toujours que le musée de Berlin ne s'annexe leur musée et ne double ses richesses par cette conquête, comme la Prusse a doublé sa population.

Toutes les écoles se trouvent représentées dans la galerie de Cassel, sauf l'anglaise, qui, de même qu'au Louvre, n'a pas le moindre échantillon. Mais les parts entre le Midi et le Nord sont fort inégales, et bien plus encore par le mérite que par la quantité. Je vois bien, parmi les Italiens, presque tous les grands noms que l'on peut rencontrer de Venise à Naples, depuis Léonard jusqu'au second des Canaletti (Bernardo Belotto), en passant par Raphaël, Jules Romain, il Frate, Titien, Tintoret, Véronèse, les Carrache, etc. Mais les œuvres sont-elles là pour justifier et glorifier les noms? Pas le moins du monde. En admettant qu'on ait rejeté les copies, ce que je n'oserais affirmer, il faut admettre qu'on a donné place aux imitations, aux *à peu près*, en tout cas aux morceaux de faible importance et de faible mérite dans l'œuvre des maîtres illustres dont les noms devaient faire l'ornement du catalogue. De cette assertion, je donnerai une preuve bien autrement décisive que mon humble opinion et que mon goût contestable, c'est que, lorsque après l'ouverture de la galerie l'autorité nouvelle a voulu faire connaître, par des reproductions photographiques, les principales richesses de ce trésor recouvré, l'on n'a rien trouvé de mieux, parmi tous les tableaux de l'Italie (sauf une douteuse *Cléopâtre* de Titien et une *Andromède* acceptable de Palma-Vecchio) qu'une *Sophonisbe* de Guido Reni, une *Sainte Cécile* de Carlo Dolci, un *Endymion* de Francesco Trevisani, toutes œuvres de la décadence. Dans une collection publique, et justement célèbre, nous n'avons point à nous en occuper. *De minimis non curat prator*.

L'école espagnole est absolument délaissée. Sauf le nom de Murillo, placé sur une imitation de sa manière, je ne vois à citer que le nom de Ribera. Celui-ci du moins est fièrement porté par une *Mater dolorosa* qui réunit les deux qualités principales, et généralement inconciliables, du maître hispano-napolitain : la suavité de Corrège avec l'énergique précision de Caravage.

Notre école française n'est guère plus riche à Cassel. Le *Meurtre de Pompée* dans le port d'Alexandrie et une petite *Bacchanale* de Nicolas Poussin; un paysage de son beau-frère Gaspard Dughet; un portrait d'Hyacinthe Rigaud; une *Bataille* du Bourguignon (Jacques Courtois); un *Jardin* de Watteau, où l'on voit Pierrot lutiné par Arlequin et Scapin; des *Chiens* d'Oudry; une *Marine* de Joseph Vernet, sont la bien maigre portion d'une école qui brille depuis trois siècles. Et j'ai tout nommé.



Portrait d'homme, par Albert Dürer.

(Musée de Cassel.)

Où sont, hélas! les quatre précieux pendants de notre Claude? Lui-même les avait désignés parmi ses œuvres de préférence en les inscrivant dans le *Liber veritatis* (nos 154, 160, 169 et 181). Ils eussent suffi pour soutenir l'honneur de toute notre école. Et maintenant, des rives du Weser, ils ont été portés jusqu'aux rives de la Néva. Voilà ce que gagnent la violence et la spoliation. Mais, à propos des peintres français, il faut que je signale un bien étrange *quiproquo*, dont je ne saurais indiquer l'origine. Sous une tente enfumée de vivandière, qui est à la fois cuisine et salle à manger, une femme remue son chaudron sur le feu, tandis que, servis par une autre femme, deux soudards chantent à tue-tête et boivent à tire-larigot. Ce tableau, peint sur bois, porte l'en-tête de Sébastien Bourdon. Quoi! est-ce que le disciple sérieux de Nicolas Poussin se serait mis à imiter Ostade et Jean Steen? N'en croyez rien. Il faut restituer ce tableau et son pendant à l'école hollandaise et leur restituer le nom du véritable auteur, qui est, à n'en pouvoir douter, Cornélis Béga. Ils sont excellents d'ailleurs dans leur genre, et placent Béga plus haut qu'il n'est d'habitude.

Mais hâtons-nous de passer du Midi au Nord.

C'est au landgrave Guillaume VIII que la galerie de Cassel doit sa fondation et tout à la fois ses principaux trésors, comme la galerie de Dresde les doit, dans le même temps, à l'électeur-roi Auguste III. Avant de régner sur la Hesse-Électorale, vers le milieu du siècle passé, Guillaume VIII avait servi dans l'armée des États-Généraux. A cette occasion, il séjourna longtemps en Hollande; il y prit, avec un goût très-vif pour les œuvres de la peinture, toutes les connaissances d'un véritable amateur; et son premier soin, une fois devenu maître d'un État assez puissant et doté d'assez larges revenus, fut d'acquérir tous les beaux ouvrages qu'il avait admirés naguère en Hollande. Il les acheta des familles mêmes qui les avaient commandés aux artistes du grand siècle; il les détacha, pour ainsi dire, des clous où les avaient fixés dans leurs vieux cadres les artistes eux-mêmes, et d'où jamais encore on ne les avait descendus.

Voilà comment Guillaume put réunir une foule de tableaux qu'aucune retouche n'avait souillés, qu'aucune restauration n'avait compromis, et qui sont encore dans leur état primitif. Voilà comment, sans autre mérite qu'une vive passion pour les arts, sans autres actions d'éclat que des acquisitions intelligentes, il s'est, de même qu'Auguste III en Saxe, rendu célèbre et respectable dans son pays, et comment son nom s'y conserve même sous les nouveaux maîtres qui en ont chassé ses descendants. « Après la gloire d'avoir fait les belles choses, dit Jules Ja-

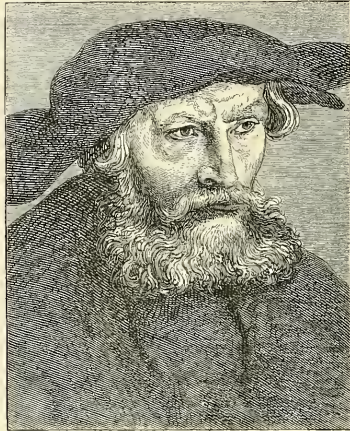
nin, on peut avoir l'honneur de les aimer. » Il faut donc, et toujours, répéter : « *Et nunc, reges, erudimini.* »

Dans le Nord, l'école allemande a le droit de préséance par le droit d'aïnesse. C'est de Cologne, en effet, que sont sortis, comme d'un tronc commun, les deux branches qui ont fleuri au delà des deux rives du Rhin, à Bruges et à Nuremberg. Albert Dürer et Holbein ont précédé Rubens et Rembrandt, comme Meister Wilhem et Meister Stephan avaient précédé les Van Eyck et Hemling. N'oublions pas qu'Albert Dürer est le contemporain de Raphaël, dont il fut l'ami et le correspondant. Ce chef de l'art allemand n'a point à Cassel d'œuvres aussi considérables que la *Nativité* de Munich ou la *Trinité* de Vienne. On ne saurait en rencontrer beaucoup de cette valeur et de cette puissance. Sa part s'y compose uniquement de portraits, et de portraits d'hommes. L'un est Érasme, de Rotterdam, qui fut l'ami d'Albert Dürer comme de Holbein. Mais, plus célèbre par le nom du modèle, ce portrait est surpassé par celui d'un homme inconnu, coiffé d'une toque noire, vêtu d'une pelisse à fourrures et qui roule son chapelet entre ses doigts. Quand on se rappelle quel faible portrait d'Albert Dürer, coupé au cou, fut récemment payé 80,000 francs en vente publique, à Paris, on se demande ce que vaudrait celui que je viens d'indiquer. Souhaitons que le Louvre parvienne à en posséder un semblable et comble ainsi une impardonnable lacune. Il n'a rien du plus grand et du plus complet des artistes de l'Allemagne.

Un portrait de rigide vieillard à barbe blanche, par son élève bien-aimé Hans Burgkmayr, place celui-ci fort près du maître de Nuremberg. Le maître de Dresde, le peintre protestant, qui le premier fit pénétrer dans l'art les opinions de la Réforme, Lucas Cranach enfin, se montre plus complet à Cassel. Outre des portraits (qui ne sont pourtant ni ses amis Luther et Mélanchthon, ni ses protecteurs les électeurs de Saxe, qu'il a reproduits tant de fois), diverses compositions, telles que la *Femme adultère*, *Loth et ses filles*, etc., témoignent de la forme nouvelle, et plus humaine, qu'il a donnée dès lors aux sujets religieux, et en même temps de l'exquise finesse de son pinceau.

Mais un plus digne rival d'Albert Dürer se trouve encore à Cassel, c'est le maître d'Augsbourg, Hans Holbein le jeune. On lui attribue pour œuvre capitale un vaste portrait de famille, dans lequel, autour d'une table, entre le père et la mère, sont assis trois enfants d'âges divers, qui rient à belles dents; et l'on nomme ce tableau la *Famille d'Holbein*. C'est une première erreur. Il n'y a là ni le portrait d'Holbein, bien connu, ni celui de sa grosse, vieille et laide femme; et ces trois enfants ne sauraient être les siens, puisqu'il n'en a laissé aucun, du moins de son union légi-

time. Mais il me semble que l'erreur s'étend plus loin, et que ce n'est pas plus une peinture d'Holbein que ce n'est le portrait de sa famille. Si cette opinion n'était que la mienne, je n'oserais la produire qu'avec timidité et sous toutes réserves. Mais je sais qu'elle est partagée par les connaisseurs les plus autorisés : M. Woltmann, par exemple, qui a fait des œuvres de Holbein une étude spéciale, développée dans le beau livre dont la *Gazette* a donné récemment l'analyse : *Holbein und seine Zeit*. Ce sont des portraits qui, à Cassel comme partout ailleurs, forment la meil-



VIEILLARD, PAR HANS BURCKMAYR.

(Musée de Cassel.)

leure part du peintre d'Augsbourg, de Bâle et de Londres. Je citerai le portrait presque en pied d'un seigneur en justaucorps étroit, armé de l'épée et de la dague; puis, même au-dessus de celui-là, — qui est pourtant, dans tous ses détails, d'un fini aussi précieux que le *Morret* de Dresde, longtemps attribué à Léonard, — les portraits en pendants d'un gentilhomme et de sa femme. Celle-ci, grasse et fraîche matrone, dont les mains potelées comptent les grains d'un rosaire, doit avoir été peinte à Bâle pendant le long séjour qu'y fit Holbein entre son départ d'Augsbourg et son arrivée à Londres, car l'esquisse au crayon de ce portrait de femme se trouve parmi les excellents dessins originaux recueillis au musée de Bâle, et qu'a répandus la photographie. Ces deux



MADELEINE REPENTANTE, PAR RUBENS.

(Musée de Cassel.)

pendants sout de pures merveilles, que rien ne surpasse, il me semble, dans l'œuvre entier du grand portraitiste de Henri VIII.

Qui nommerai-je dans l'école allemande après les trois maîtres de Nuremberg, de Dresde et d'Augsbourg? Ce ne peut être ni George Penz, ni Elzheimer, ni Rottenhammer, ni Philippe Roos (Rosa de Tivoli), car tous, à diverses époques, se sont faits d'Allemands Italiens. Ce ne sera pas non plus George-Philippe Rugendas, qui, dans la première moitié du dernier siècle, et à Augsbourg, a tenté, comme les Carrache à Bologne, une rénovation de l'art de son pays; car ses œuvres, par malheur, n'ont point accredité une si haute prétention, plus honorable que légitime. Ce ne sera pas Dietrich, l'imitateur universel, le *Luca fa presto* de l'Allemagne; et ce sera moins encore ce Johan-George Platzer, dont les ambitieux sujets (le *Combat des Centaures et des Lapithes*, le *Triomphe de Bacchus et d'Ariane*, etc.), vrais pêle-mêle de corps et de membres entrecroisés, vraies débauches de tons faux et criards, ne méritent, pas plus que les *porcelaines* du chevalier Van der Werff, l'inexplicable vogue dont ils ont joui longtemps, et jusqu'à nos jours. Nous n'avons donc plus qu'à nous jeter à travers le *mare magnum* des tableaux qui forment la masse et qui sont l'honneur de la galerie de Cassel, ceux des Pays-Bas.

Ici je ferai deux sections dans cette grande division de l'art universel; je séparerai les écoles sœurs flamande et hollandaise, de même que, dans un musée d'Italie, je séparerai les écoles compatriotes et contemporaines de Florence et de Venise.

Il me serait bien agréable de pouvoir remonter jusqu'à l'illustre fondateur de l'art des Flandres, jusqu'à van Eyck. Le catalogue lui attribue un vaste triptyque au centre duquel Jésus, sur les genoux de Marie, donne au monde sa bénédiction. Des saints, des saintes et des anges remplissent les deux volets. Mais, quoique belle et précieuse, cette peinture est-elle bien du maître de Bruges? Est-ce que, dans le désir si naturel d'avoir son nom parmi les peintres du Nord, comme celui de Léonard, par exemple, parmi les peintres du Midi, l'on n'aurait pas fait à quelque œuvre de ses grands élèves, Rogier van der Weyden (Rogier de Bruges), Hugo van der Goes, Israël van Mekenem, ou tout autre, l'honneur insigne de lui donner ce plus haut patronage, ce nom vénéré? Les exemples ne sont pas rares d'une telle substitution, même dans les collections nationales, et je n'oserais, sur ce point délicat, formuler une opinion. Quelques ouvrages estimables, attribués à Quintin Metzys, à Bernard van Orley, à Jean Gossaert de Maubeuge, à Franz Floris, nous font traverser, dans l'école flamande, les temps intermédiaires entre l'origine et le couronnement. Si c'est Jean

van Eyck que désigne le premier mot, c'est Rubens que désigne le second.

En arrivant à Rubens, on ne saurait s'attendre à trouver dans la galerie de Cassel ces masses d'œuvres excellentes et fameuses qu'ont recueillies Anvers, Munich, Vienne, Paris. Là ne se rencontrent ni la *Descente de Croix* de Notre-Dame ou la *Sainte Famille* (famille du peintre) de Saint-Jacques, ni le *Jugement dernier* de la Pinacothèque, ni l'*Apparition de la Vierge à saint Ildefonse* du Belvédère, qui me semble le chef des chefs-d'œuvre du maître; ni même notre *Histoire de Marie de Médicis*. Toutefois, même après les quatre-vingt-quinze pages de Rubens, grandes ou petites, qui sont rangées dans les salles et les cabinets de la Pinacothèque à Munich, Cassel peut se dire riche encore avec quinze toiles de cette main puissante et féconde.

Une *Fuite en Égypte* est la principale des compositions de Rubens parmi celles d'histoire sacrée. On peut, le sujet connu, la décrire en trois mots : heureux arrangement, fini précieux, lumière splendide. Qu'elle ait le premier rang à Cassel, d'après le catalogue, j'y consens; mais il me paraît que l'on peut placer à son niveau un autre tableau religieux imitant les Italiens par le sujet, sans les imiter par le style et le faire. C'est une espèce de *Vierge glorieuse*, adorée avec son fils par un groupe de bienheureux : David, Jean, Madeleine, Dominique, François, Georges et le colossal *porteur de Jésus* (Christophe). Toutefois, Marie n'est pas dressée sur son trône, comme une régente qui reçoit les hommages des sujets d'un roi enfant; plus familière, elle se mêle de plus près aux fidèles qui saluent, dans le *Bambino*, le Messie promis, le sauveur des hommes. Ces deux grands tableaux, et une *Madeleine repentante* (je veux dire une dame flamande en robe de satin, qui, de son pied nu, renverse une cassette de bijoux), sont des œuvres excellentes du grand Anversois, et qui peuvent être partout l'honneur d'une galerie. Parmi les compositions profanes, on peut désigner aussi, sans qu'il soit besoin d'ajouter pour la puissance du coloris et du clair-obscur, une *Diane* revenant de la chasse entre ses nymphes et ses chiens. On peut désigner encore une *Atalante* au sanglier, un *Hercule* parmi des satyres et des bacchantes, enfin un tableau qui réunit quatre dieux aimables, Bacchus, Cérès, Vénus et Cupidon. L'on dirait que Rubens a voulu traduire par la peinture le dicton latin : *Sine Cerere et Baccho, friget Venus*. Naturellement, quelques beaux portraits se joignent aux compositions pieuses ou mythologiques. Il en est un surtout bien remarquable par un accent de vérité et une puissance de vie que Rubens lui-même n'a trouvés que rarement au même degré. Le catalogue appelle ce personnage un *Grce*.

Il est, en effet, bizarrement accoutré d'une robe violette ornée de fourrures et serrée aux reins par une ceinture blanche ; de plus, il porte une palme dans la main, comme un martyr récompensé par les honneurs du Paradis.

Du plus illustre élève de cet illustre maître, seize toiles forment la part. Sauf un *Héro et Léandre*, sans grande importance, toutes sont des portraits. Tant mieux. C'est par les portraits, non par les compositions, que van Dyck s'éleve au niveau de Rubens. A Cassel, la plupart sont de premier ordre. On n'y voit guère de ces figures, très-distinguées sans doute, mais un peu gourmées, de l'aristocratie anglaise, à qui le peintre donne toujours, avec une générosité inépuisable, cette dignité du maintien, cette assurance du regard, cette finesse de la main, qu'on dit être les attributs d'un noble sang. Ce sont des portraits plus démocratiques, par là même plus éloignés de la convention, mieux doués d'un accent spécial, partant, d'une vie plus réelle. Tels sont un syndic de Bruxelles, un bourgmestre d'Anvers avec sa femme et ses enfants, les frères Lucas et Cornélis de Wael, une dame inconnue, enfin, et surtout peut-être, les portraits réunis du peintre Sneyders et de sa femme. On sait qu'une vive affection unissait le collaborateur assidu de Rubens et le premier de ses disciples. Van Dyck, avant d'émigrer à Londres pour n'en plus revenir, aura fait à Anvers même ce portrait de Sneyders, et, sinon *con amore*, suivant le mot des Italiens, du moins *avec amitié*. L'une vaut l'autre ; et van Dyck l'a prouvé en faisant de ces portraits de concitoyens, de confrères et d'amis autant d'œuvres merveilleuses, bien supérieures, il me semble, aux œuvres un peu banales que lui payèrent plus tard en guinées les *noblemen* de l'Angleterre.

Ce Franz Sneyders est aussi là, non plus retracé, mais retraçant. Dans un excellent *Garde-manger*, rempli de chevreuils, de lièvres, de paons et de faisans, Rubens, par un retour de bons offices, a placé les figures d'une cuisinière qui se laisse presser la taille par son amoureux. Jacques Jordaëns est encore à Cassel, avec une dizaine d'œuvres diverses, entre autres le *Roi boit* et le « Mangeur de soupe » (*der Breiesser*). On nomme ainsi la fable du *Satyre et le Passant*. Et Gaspard de Crayer, qui, bien qu'emporté dans l'irrésistible tourbillon du maître, garda néanmoins un talent très-personnel ; et Diepenbeck, que j'appellerai simplement l'aide de Rubens ; et Jean Breughel et Daniel Seghers, qui furent plus que des aides, sinon tout à fait des collaborateurs, car, dans les tableaux enquirlandés de fleurs et de verdure, ils faisaient une notable portion de la besogne commune ; et Henri van Balen, qui ne fut guère que le copiste de toute l'école, dont il réduisait les toiles sur des planches de cuivre ;

et Gérard Honthorst (*Delle Notti*); et van der Meulen, et Cornélis Huysmans; enfin la plupart des illustres Flamands.

Mais David Téniers mérite plus qu'une simple mention dans cette espèce de liste générale. Il est bien aussi, du moins à mes yeux, un élève de Rubens, quoiqu'il ne se soit point assis dans son atelier. Il en est l'élève comme Adrien Ostade fut celui de Rembrandt; et de même, malgré la grande différence des proportions et des sujets. Tous deux entrèrent, sciemment ou non, dans l'orbite où gravitaient les divers satellites de l'astre central. Téniers, — pour m'expliquer en un seul mot, — prit à Rubens la diffusion, l'épanouissement, comme Ostade prit à Rembrandt la concentration. L'un est en dehors, l'autre en dedans. Ce sont des deux parts, entre les deux doctrines, le trait saillant et caractéristique. De Téniers, la galerie de Cassel réunit huit ouvrages, tous sur panneau. Laissons *Pilate* se laver les mains du sang du juste; laissons l'archiduchesse Isabelle faire son entrée à Wilvorden au feu des torches; mais parlons d'une piquante *Tentation de saint Antoine*, sujet que le peintre a traité sans se répéter jamais, plus de fois, il me semble, que Raphaël n'a peint de madones; d'un *Paysage* très-printanier, de très-fraîche et tendre verdure, mais auquel pourtant nul ne sera tenté de donner le nom dédaigneux de « plat d'épinards; » enfin d'une petite *Kermesse*, qui joint la plus charmante gaieté à la touche la plus exquise, et d'une *Boutique* de quelque Figaro de village, chirurgien-barbier, où, tandis qu'un jeune gars rase la pratique au fond d'une chambre voûtée, le docteur, agenouillé sur le premier plan devant un patient plus à plaindre, lui fait le pansement d'une blessure au pied. Ces deux dernières œuvres nous montrent Téniers en pleine possession de ses qualités diverses, où le charme s'unit toujours à la force, et la grâce du pinceau à la grâce de l'esprit.

Au moment d'entrer dans l'école hollandaise, nous allons laisser l'ordre des dates, le droit d'aïnesse, la filiation, et chercher la préséance uniquement dans le mérite et la célébrité. Nous allons nous jeter *in medias res*, et marcher droit au maître souverain, à Rembrandt. Aussi bien, Rembrandt n'est pas seulement le centre, il est encore, pour bien dire, l'origine de l'école. Les Hollandais qui l'ont précédé dans la vie, comme Lucas de Leyde, par exemple, ou Dirk Stuerbout, étaient des peintres flamands, sortis, par intermédiaires, des leçons de van Eyck ou de celles de Hemling. Mais l'école vraiment hollandaise et protestante, celle qui naquit de la liberté religieuse et de l'indépendance nationale, ne date en vérité que de Rembrandt, dont tous les contemporains, nés un peu plus tôt, un peu plus tard que lui, subirent également l'irrésistible

autorité. Les cent années environ dont sa vie d'artiste (de 1620 à 1670) forme le centre, et qui sont le siècle d'or de la Hollande, peuvent s'appeler le siècle de Rembrandt.

Nulle collection au monde (une exceptée) ne renferme autant d'œuvres du grand Hollandais que la galerie de Cassel : ni La Haye, ni Amsterdam, ni Munich, même en réunissant tout ce qu'elles possèdent de lui, ne pourraient composer un si nombreux total. Seul, Saint-Pétersbourg l'emporte par la quantité des attributions, comme aussi par l'importance hors ligne de quelques pages, telles que la *Danaé*, la *Plage de Hollande*, etc. Quarante-trois fois le nom de Rembrandt est inscrit sur le catalogue de l'Ermitage; trente fois ce nom glorieux brille sur celui de la galerie de Cassel. Cela prouve que le landgrave Guillaume VIII était un homme de goût, qui savait le passé, qui prévoyait l'avenir. Toutes ces œuvres du fils de meunier, il les acquit vers le milieu du dernier siècle, alors que Rembrandt était un peu délaissé, un peu méconnu, même dans son pays natal, cent ans après la grande célébrité qu'il avait eue pendant sa vie, cent ans avant la célébrité bien plus grande qu'il s'est acquise de nos jours.

S'il fallait, parmi ces trente pages bien authentiques de Rembrandt, citer d'abord la plus importante, ce serait celle qu'on nomme la *Bénédiction de Jacob*, non pas la bénédiction que reçut Jacob lorsque, pour voler une seconde fois le droit d'aînesse à son frère Ésaü, il se couvrit de peaux de bêtes et présenta son dos velu au patriarche Isaac, mais celle que Jacob mourant transmit à son fils Joseph et à ses petits-fils Éphraïm et Manassé. Cette composition à cinq personnages se trouve hissée à une telle hauteur, — aussi bien qu'un autre sujet biblique, *Samson et Dalila*, — qu'il est impossible de la juger, parce qu'il est impossible de la voir. J'engage les touristes qui feront, comme moi, le voyage de Cassel pour visiter sa riche galerie, à se munir d'un télescope. Mes yeux de presbyte, de chasseur, n'ont pas suffi. Mais s'il fallait, parmi les œuvres visibles, citer la plus précieuse, la plus charmante, la plus enchanteresse, ce serait le portrait de la première femme de Rembrandt, cette Saskia Uilenburg, du village de Rausdorf, qu'il épousa fort jeune, qu'il perdit après huit ans de mariage, et qui lui laissa son fils Titus. Cette fois, ce n'est pas *avec amitié*, c'est bien *avec amour* que la peinture fut entreprise et terminée. Quel fin et frais visage, quel minois lutin sous ce large béret d'un rouge intense, surmonté d'une longue plume blanche! Quelle profusion de perles et de bijoux sur la tête, le cou, la poitrine, les bras et les mains! Quelle patience d'exécution pour un peintre si plein de fougue et d'élan! Comme on voit bien



REMBRANDT PINX.

L. FLAMENC SCULP.

SASKIA. FEMME DE REMBRANDT.

Musée de Cassel.

École des Beaux-Arts.

Imp. A. Zulmer Paris

l'amoureux mari qui caresse de son pinceau chaque trait du visage, de même qu'il a couvert des plus riches atours son *enfant gâté* ! L'art ne peut aller plus loin, c'est-à-dire mieux exprimer à la fois les traits et la vie du modèle, et même les sentiments du peintre. Bien d'autres portraits attestent aussi le prodigieux talent d'un artiste qui a su leur donner autant de variété que de puissance, et marquer chacun de ses modèles d'une empreinte aussi spéciale, aussi personnelle que l'avait fait la nature même en les créant. Voici une autre dame, jeune et belle aussi, et que l'on pourrait croire, au précieux de l'exécution, avoir aussi partagé l'affection du peintre ; voici le poète Croll, et le maître d'écriture Kopenol, et le bourgmestre Six, et Nicolas Bruyninck, autre ami de Rembrandt, et Rembrandt lui-même, cette fois en fort simple costume, toque noire et manteau brun ; enfin des hommes inconnus, mais qu'on croit reconnaître, tant le don de la vie leur est demeuré ; car on peut dire d'un portrait de Rembrandt ce que les Romains disaient d'une belle statue iconique : *tacet, sed loquitur*. Je ne saurais parler d'eux en détail ; il suffit de dire que, par la diversité des sexes, des âges, des conditions, tous ces différents modèles ont fourni à Rembrandt l'occasion d'employer les différents modes de peinture dont il savait faire un usage intelligent. Je suis convaincu, en effet, que Rembrandt n'a pas eu précisément des manières successives, mais, comme Murillo, par exemple, des manières diverses, suivant l'exigence des sujets qu'il avait à traiter. Telle figure de vieillard, qu'il a peinte avant trente ans, offre tous les empâtements profonds, toutes les formes violentes et rugueuses de ce qu'on nomme son *parti pris*, tandis que telle figure de femme, peinte vers la fin de sa vie, garde toute la fluidité de pinceau, toute la finesse de détails qui conviennent à la jeunesse et à la beauté. L'on n'a qu'à regarder avec attention la grande et célèbre composition d'Amsterdam qui se nomme la *Ronde de nuit*, on verra que, dans le même cadre, mais toujours suivant cette différence des sexes, des âges et des conditions, il a réuni toutes les diverses manières de peindre dont il a fait usage durant sa vie, les dispersant dans ses œuvres de tous les genres par une habile application.

Après les compositions et les portraits viennent les paysages. Je dis après, il faudrait dire au niveau. Cassel en possède trois ; mais l'un d'eux est si étonnant qu'il efface les autres. Il est pourtant d'une telle simplicité qu'on ne sait comment le décrire : une bande de terrain en pente, avec quelques arbres et quelques masures ; le ciel au-dessus ; voilà tout. L'effet s'opère par l'opposition entre le terrain, qui est dans l'ombre, et le ciel, qui est lumineux ; mais cet effet si simple est si prodigieux, que je n'hésite pas à placer le paysage inconnu de Cassel au même rang que

celui de Dresde, qui, bien que sans nom également, m'a toujours paru le dernier mot du maître en ce genre, et peut-être du genre tout entier. De l'un comme de l'autre on peut demander : « A quelle contrée du monde appartient cette vue de la terre? Quelle saison de l'année et quelle heure du jour marque-t-elle? » et répondre aussi : « Qu'importe? Rembrandt, qui s'est créé un soleil dans la *Ronde de nuit*, s'est créé ici toute une nature; il a fait un rêve et l'a fixé sur la toile. » Mais ce rêve vous attache, vous subjugue; on y revient, on y reste, on s'y cloue, on est pétrifié.

A quelques pas de ce paysage de Rembrandt, et presque en face, on a placé un paysage de Jacques Ruysdaël. C'est ce qu'on nomme une *Cascade*, c'est-à-dire un torrent qui se précipite d'une gorge étroite et roule écumeux sur des rochers. Les bords du ravin sont garnis de quelques fabriques, ruines et cabanes, éclairées par un demi-jour, sous les nuages, par le doux soleil de la mélancolie : autre merveille de l'art, autre prodige du génie de l'homme. Certes, en se retournant de l'un à l'autre de ces paysages, on peut hésiter à qui donner la palme, on peut admirer également. Mais ce que l'on admire aussi dans cette intéressante comparaison, c'est par quels moyens divers, par quelles voies opposées il est permis d'arriver au beau, je dirais volontiers au beau absolu, tel que peut nous le révéler l'art humain. A à côté de ces deux pages rivales, poez un paysage de Claude, et vous aurez tout ce que peut produire l'idéal s'unissant au réel, tous les genres de spectacles que peut nous offrir la nature vue à travers l'âme d'un artiste.

Près du maître sont quelques disciples : Ferdinand Bol, Jean Lievens, van Eckout, Ravenstein; de même, les seuls rivaux que l'on puisse lui opposer, et dans un seul genre, van der Helst et Franz Hals. Du premier, trois excellents portraits, une dame et deux gentilshommes, tous en pied, forme qu'affectionnait l'auteur exact et calme du fameux *Banquet de la garde civique d'Amsterdam*. Du second, plus abandonné à son caprice et à sa fougue naturelle : les portraits, excellents aussi, — et aussi par des moyens bien différents, — d'un gentilhomme et de sa femme, puis de deux jeunes chanteurs, dont l'un racle d'une guitare pour accompagner leur discordant concert; et si je l'appelle discordant, c'est parce qu'on l'entend en effet, non de l'oreille, mais de l'œil. Nous terminerons le chapitre des portraits par la mention d'une fort belle réunion de famille, où Gonzalez Coques s'est peint, dit-on, au milieu de sa femme et de ses enfants.

Un élève de Rembrandt, qui peu à peu s'est bien éloigné de son style hardi et grandiose, mais qui a fort sagement fait d'adopter le plus con-

venable à sa propre nature, Gérard Dow, nous amène à la nombreuse pléiade des charmants *petits maîtres*. Il n'a, toutefois, à Cassel, que deux figures, un vieillard et une vieille femme. Gérard Terburg, deux pages aussi, de celles qu'on nomme *Scènes d'intérieur*; et la plus renommée n'a même qu'un personnage unique, une jeune dame en robe de satin blanc et pelisse de fourrures, jouant du luth. C'est bien banal dans l'œuvre de Terburg. Franz Miéris, avec un *Boulangier* qui appelle la pratique au son du cor; — Gaspard Netscher, avec sept cadres divers, entre autres une



LA LEÇON DE CHANT, PAR FRANS HALS.

(Musée de Cassel.)

Scène de la comédie italienne à plusieurs personnages; — Jean Steen, avec une *Fête de la fête*, où la grand'mère d'un enfant qui est roi le fait boire dans un grand vidrecome, scène d'un faire magistral et de cette franche gaieté qui communique le rire comme l'ennui le bâillement, soufiennent leur rang dans ce groupe aimable, et leur juste universelle célébrité. Pour Adrien Ostade, il lutte vaillamment contre son vrai rival, le Flamand David Téniers. Ses deux *Cabarets* et sa *Tonnelle* en plein vent, où des paysans avinés dansent au son criard de la vielle et du violon, le placent au niveau de la *Kermesse* et du *Chirurgien de village*. Ostade et Téniers renouvellent, en figurines, la grande lutte de Rembrandt et de Rubens.

Mais, à Cassel, le vainqueur au concours est certainement Gabriel Metz. Sa *Demoiselle* faisant l'aumône, sa jeune *Musicienne*, et surtout sa *Marchande de volailles*, l'élève, par l'admirable franchise de la touche, un peu plus haut que ses émules, plus haut même que Gérard Dow, Terburg et Ostade. Je viens de dire qu'il est vainqueur à Cassel; n'est-ce pas ailleurs encore, à Dresde, par exemple, et dans toutes les collections d'Angleterre? Enfin, n'est-ce point partout? Je suis bien tenté de le croire, et même d'oser le dire.

Partout aussi où se trouve Paul Potter, il est à la tête des peintres d'animaux *t'offant* un paysage. Quoiqu'on ait pris à la galerie de Cassel son grand et incomparable chef-d'œuvre, qui, de la Malmaison, est passé à l'Ermitage, on lui a laissé toutefois trois panneaux capables, sinon de combler un tel vide, au moins de faire connaître honorablement le maître dépouillé. Comme à La Haye, où se trouve son fameux *Taureau*, Paul Potter, à Cassel, peut montrer encore un tableau qui réunit deux vaches et deux moutons de grandeur naturelle; mais, comme à La Haye, où la *Vache qui se mire* me semble supérieure au *Taureau*, — précisément parce qu'elle est de proportions réduites et que, si nous regardons de près les hommes nos semblables, nous regardons plutôt de loin les animaux des champs, — je préfère, à Cassel, le simple paysage où des vaches et des moutons sont gardés par un paysan qui, semblable à Tityre, est couché *sub tegmine fagi*. Troyon n'aimait pas Paul Potter (il me l'a dit à moi-même), et n'y trouvait rien à étudier. Ce dédain m'explique pourquoi l'on disait de Troyon qu'il peignait admirablement les peaux de vache. Il négligeait, en effet, comme bien d'autres, la charpente intérieure, les os, les muscles, les tendons. Paul Potter, au rebours, accentue tous les membres, explique tous les mouvements, et, sous l'enveloppe, montre la vie. C'est par ce mérite que Paul Potter est resté le premier des peintres d'animaux, et que, mort à vingt-huit ans, il a fait pendant dix années des œuvres sans rivales.

Berghem le suit de près, avec des paysages d'une chaleur tout italienne, peuplés de bœufs, de chevaux et d'ânes. Karel Dujardin devrait être à ses côtés; mais Cassel n'a de celui-ci qu'un *Baladin de foire* qui fait danser des chiens. Le *Paon blanc* de Hondeloërter est une de ses plus belles *Basses-cours*; il peut rivaliser avec la fameuse *Plume flottante* du musée d'Amsterdam. Enfin d'excellents *Garde-manger* de Jean Fyt et de Jean-Baptiste Weenix, très-variés de sujets et de touche, ajoutent les animaux morts aux animaux vivants.

Bien que l'éminent disciple de Wynants, d'abord son imitateur, Philippe Wouwermans, se soit fait le peintre des plaisirs du château, et non

plus des joies de la guinguette, le peintre des amazones en robes de velours et des gentilshommes empanachés, toutefois son goût constant pour les chevaux et les chiens peut le faire ranger parmi les émules de Paul Potter. Ce sera, si vous voulez, le plus noble des *animaliers*; ce sera aussi, et certainement, le plus fécond. Voici, à Cassel, un *Manège*, une *Chasse au grand vol*, un *Combat* de pandours et de Turcs, une *Écurie*, une *Fevaison*, une *Forge militaire*, etc., etc. Comment pourrais-je achever cette énumération? Le catalogue mentionne jusqu'à vingt-deux ouvrages de sa main, la plupart importants et considérables. Quand on en compte un tel nombre dans cette seule galerie, quand on se rappelle que celle de Dresde n'en rassemble pas moins de soixante-quatre, quand on additionne tous ceux qui remplissent d'autres musées et tous les cabinets des amateurs de toute l'Europe, quand on voit, d'autre part, des sujets si compliqués d'habitude, et d'une exécution si précieuse, on se demande, avec une sorte de stupeur, comment la courte vie d'un homme, né en 1620, mort en 1668, a pu suffire à cet incroyable labeur.

En citant tout à l'heure Ruysdaël à côté de Rembrandt, j'ai enlevé au chapitre des paysages hollandais son chef naturel et incontesté. Van Kessel, qui l'imité avec bonheur, semble, comme Cornélis Decker, se rapprocher encore davantage d'Hobbéma. Adam Pynaker est plus personnel : et ses paysages, moins modernes qu'antiques, même quand il y a placé des troupeaux et des bergers au lieu des divinités de la mythologie, se reconnaissent aisément à cette nature agreste, primitive, où semblent manquer la présence et la main de l'homme. Pour Adrien Van de Velde, il devrait sans doute, de même que Wouwermans, être plutôt réuni à Paul Potter, à Berghem, aux peintres d'animaux. Mais comme son œuvre principale, à Cassel, est une excellente *Vue de la plage de Scheveningen*, je lui donnerai la place laissée vacante par Ruysdaël. Il nous conduit naturellement au peintre dont il fut l'aide le plus assidu, Van der Heyden. Celui-ci, dont Cassel possède un véritable paysage, orné toutefois d'un pont et d'une porte de ville, s'y montre encore avec son talent tout spécial, aussi plein de science que de patience, dans une *Vue de Bruxelles* qui réunit l'Hôtel de ville et l'église Sainte-Gudule. A ces vues extérieures de monuments, il est juste de joindre plusieurs *Vues intérieures* par les maîtres du genre, Steinwyck et Peter Neffs; entre autres, du premier, la *Cathédrale de Gand*, du second, la *Cathédrale d'Anvers*, celle-ci avec de nombreuses figures dues au pinceau de Franz Franck. C'est le triomphe de la perspective, et non-seulement de la plus aisée, celle des lignes, mais de la seconde encore, bien

autrement difficile, et sans laquelle la première est absolument insuffisante, la perspective aérienne. Enfin, pour achever de parcourir tous les genres, nous citerons des *Natures mortes*, de Jean-David de Heem, et des *Fleurs*, de Rachel Ruysch.

On aura remarqué sans doute que dans cette longue nomenclature manquent plusieurs noms illustres, plusieurs égaux des maîtres les plus renommés, Albert Cuyp, Peter de Hooghe, Mindert Hobbéma, Arendt Van der Neer. Cette absence surprenante vient prouver de nouveau, et d'une irrécusable façon, qu'à l'époque où fut rassemblée en très-grande partie la galerie de Cassel, on avait en quelque sorte oublié ces quatre grands artistes; on les dédaignait, on les rejetait au second rang, on s'efforçait même, à l'aide de fausses signatures, de mettre leurs œuvres sous la protection d'autres noms mieux accueillis des amateurs et d'un cours plus avantageux dans le commerce. Ce n'est, en vérité, que depuis le commencement du présent siècle qu'enfin ils ont recouvré le rang qui leur est dû, et qu'on semble vouloir, par la renommée qui s'attache à leur nom, par le haut prix qui s'attache à leurs œuvres, les venger et les consoler d'une si longue et si criante injustice.

On conviendra toutefois que, malgré ces lacunes regrettables, et dans l'école la mieux représentée; que, malgré les spoliations plus regrettables encore dont la galerie de Cassel fut victime sous le premier empire, elle mérite d'être comptée désormais parmi les grandes collections de l'Europe. Où trouverait-on, par exemple, à moins de monter jusqu'au 60^{me} degré de latitude nord, un tel assemblage des œuvres de Rembrandt? Hélas! mon cher Thoré, pourquoi m'avez-vous manqué de parole? C'est ensemble que nous devons aller à Cassel, ensemble que nous devons étudier pieusement les œuvres de votre peintre bien-aimé. Et tandis que je faisais sans vous, privé de la compagnie d'un tel ami, ce pèlerinage d'amateur, déjà la maladie cruelle vous tenait attaché sur le lit de douleur d'où vous n'êtes plus sorti vivant. Comment pourrais-je retrouver dans ma mémoire les noms et les formes de toutes ces belles œuvres d'art sans penser à vous, sans que votre souvenir ne se mêle à leur souvenir, ne rouvre ma blessure, et n'aiguise encore le regret de vous avoir perdu?

LOUIS VIARDOT.



EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUNICH



Le premier sentiment qu'on éprouve en parcourant l'Exposition de Munich est la déception. D'innombrables tableaux et statues remplissent, il est vrai, l'immense *Palais de cristal*. Mais ceux qui viennent de France ont déjà figuré à nos Salons, et ne possèdent plus, par conséquent, le charme de la nouveauté. Dans la liste des envois d'Allemagne on cherche vainement la plupart des grands noms qui font sa gloire; les

autres nations, sauf l'Italie, la Suisse et les Pays-Bas, se sont unanimement abstenues. La mauvaise distribution des objets, les lacunes et les erreurs du catalogue, l'exhumation de vieux tableaux envoyés ici comme à une enchère, ne sont guère faites pour racheter ces vices. Ajoutez enfin que l'ensemble de l'Exposition manque de netteté, que là où l'on comptait trouver des traditions puissantes et respectées on ne voit qu'indiscipline et qu'incertitude, et vous avouerez que le critique qui s'attendait à trouver dans cette exposition la mine la plus riche et la plus facile à exploiter a bien le droit de montrer de l'humeur.

Si cependant il triomphe de cette première impression, — due en partie à des difficultés matérielles, — s'il s'attache à pénétrer plus intimement le rôle et la signification de cette exposition, les choses ne tarderont pas à prendre à ses yeux une autre tournure. Il découvrira que l'Exposition internationale a la plus grande importance historique, et qu'elle fera date dans les annales de l'art allemand. « La lutte artistique du Palais de cristal, dit M. de Lutzow, n'est au fond qu'un duel entre les Allemands et les Français. » Pour la première fois l'école française figure avec un ensemble aussi imposant de forces sur le sol de l'Allemagne, et son

influence, jusqu'ici partielle et restreinte, menace de devenir une vraie invasion et de transformer de fond en comble la peinture germanique. A la veille de cette révolution, il est intéressant d'établir l'état de choses existant et d'étudier les hommes qui la consomment, talents jeunes et vigoureux qui consoleront bien vite l'Allemagne de ce qu'ils lui auront fait perdre. Cette exposition, qui au premier abord paraissait tellement insignifiante, est le point de départ d'une ère nouvelle.

Jamais en effet, nous le croyons, exposition allemande n'a réuni autant d'œuvres, et autant d'œuvres importantes, sinon capitales; jamais l'intérêt du public n'a été aussi vif, jamais les circonstances aussi propices. L'Exposition internationale de Munich de 1863 ne renfermait que 434 numéros en tout (355 tableaux, cartons, etc., 33 gravures, etc., 39 sculptures et médailles, 7 projets d'architecture), dont une douzaine au plus provenaient de la France. L'Exposition internationale de Vienne de 1869, dont presque tous les objets ont passé dans le Palais de cristal de Munich, ne comptait que 602 œuvres d'art. La présente Exposition en compte 3,386 (1,631 tableaux à l'huile, 760 dessins, gravures, etc., 392 statues, médailles, 7 vitraux peints et 596 numéros d'architecture). Quant à la sympathie du public, elle peut également se traduire en chiffres, comme toute chose aujourd'hui, et ces chiffres sont éloquentes. Du 20 juillet au 31 août, les entrées (1 florin d'ordinaire, 1/2 florin les dimanches, mercredis et vendredis) ont produit la somme de 55,000 francs environ. Pendant la même période l'administration a vendu pour une trentaine de mille francs de billets de loterie; c'est dire que d'un côté les frais matériels¹ de l'Exposition seront à peu près couverts par les recettes, de l'autre que les acquisitions d'objets d'art achetés pour la loterie formeront un total fort respectable. Jusqu'ici le choix de ces objets prouve une grande impartialité de la part du comité (composé de douze membres et distinct du jury des récompenses). Ses dix-neuf acquisitions comprennent quatre ouvrages français, cinq de Munich, quatre de l'Allemagne du Nord, trois de l'Allemagne du Sud, un de la Belgique, un de la Hollande, un de l'Italie. Enfin les ventes d'ouvrages exposés (gratuitement négociées par le secrétariat) sont fort nombreuses et prouvent que les intérêts pécuniaires des artistes ne sont nullement en souffrance. L'attitude du public allemand paraît donc excellente; par les

1. Ces frais sont assez considérables, l'administration s'étant chargée du transport de tous les objets exposés pour l'aller et le retour, de leur installation, de l'aménagement du local, de l'assurance contre l'incendie, etc. — Je dois une grande partie de ces renseignements à M. le baron de Ramberg, professeur à l'Académie des Beaux-Arts, dont la complaisance a été appréciée par tous les Français qui ont visité l'Exposition.

encouragements qu'il prodigue à cette fête de l'art, il se montre apte à recevoir son influence salutaire.

Examinons aussi dès à présent le rôle et la conduite de l'administration qui a organisé l'Exposition, et qui doit prononcer sur la valeur des travaux envoyés à ce concours. En plus d'un point elle donne prise à la critique, et nous avons à lui adresser différents reproches. Nous les taïrions s'il s'agissait d'une exposition isolée, mais nous croyons bon de les signaler pour l'avenir, puisque les expositions internationales de Munich paraissent avoir un certain caractère de périodicité. Nous blâmons donc d'abord la formation du jury des récompenses, qui est composé de Muniçois seulement (douze membres, choisis moitié par l'Académie, moitié par l'*Association des artistes de Munich*). Ce n'est pas que nous contestions ses lumières et son indépendance, mais c'est que nous aurions voulu prévenir les plaintes que ses décisions soulèveront parmi les étrangers, quelle que soit d'ailleurs leur équité. En admettant dans le jury quelques artistes autrichiens, prussiens, français et belges, on aurait fermé la bouche à toute réclamation et on aurait donné à la distribution des récompenses la solennité qui doit environner un acte pareil. — La rédaction du catalogue est aussi bien loin de nous satisfaire. Nous ne parlons pas des innombrables erreurs qu'il contient, quoiqu'il eût été facile d'en éviter bon nombre; nous n'insistons pas non plus sur le luxe des éditions se suivant à cinq ou six jours de distance; l'irrégularité des envois qui survenaient après coup y contraignait en quelque sorte, et tout ce qu'on aurait pu demander c'était de distribuer gratis les suppléments aux acquéreurs de la première édition, au lieu de les forcer à acheter cinq ou six éditions avant d'obtenir celle qui était définitive. J'en veux à la composition même de cet ouvrage; elle est déplorable. On a suivi l'ordre dans lequel les tableaux sont placés, c'est-à-dire un ordre fort arbitraire qui consiste à distribuer les œuvres du même artiste dans trois ou quatre salles différentes. On a dédaigné d'ajouter une table alphabétique, de sorte que pour trouver un nom il faut parcourir tout le catalogue, numéro par numéro. On a omis tous les renseignements auxquels nous ont accoutumés nos livrets du Salon, et auxquels ils doivent d'être des documents inappréciables pour l'histoire des arts modernes. Nous y cherchons inutilement le lieu de naissance, le nom du maître, l'adresse exacte, la liste des récompenses, et souvent même le prénom des exposants. Les titres sont aussi laconiques que possible, et les explications sont complètement supprimées, même pour les compositions les plus compliquées. Le catalogue tant critiqué de l'Exposition universelle de 1867 était un chef-d'œuvre à côté de celui-ci.

Mais tous ces défauts ou avantages ne sont qu'extrinsèques. Il est temps d'entrer au cœur même de l'Exposition et de chercher à dérober un sens à la réunion, — en partie fortuite, ne l'oublions pas, — de ces 3,386 œuvres. Un fait nous frappera avant tout, et s'imposera au visiteur, de quelque pays qu'il soit : le triomphe de la peinture française. Nous proclamons sa supériorité, comme nous proclamerions à l'occasion celle de l'art allemand, et non par vanité nationale. En appréciant ou en admirant les Achenbach, Heilbuth, Hittorff, Lehmann, Knaus, Schreyer, Vautier, et vingt autres, nous ne nous sommes jamais inquiétés de savoir s'ils étaient Français ou Allemands; ou bien avons-nous jamais rougi d'aller apprendre les méthodes de la philologie et de l'histoire à Bonn, à Berlin ou à Gœttingue? Aujourd'hui toute susceptibilité de ce genre serait ridicule; et si, en face de l'hospitalité que l'Allemagne vient d'offrir à nos artistes, nous décernons le prix à la peinture française, c'est que l'Allemagne elle-même avait depuis longtemps reconnu nos droits à ce prix : elle nous a donné cet ouvrage considérable qu'aucun Français n'a songé à écrire et qu'aucun Français n'aurait écrit avec autant d'amour, *l'Histoire de la Peinture française depuis 1789*. Elle a souhaité ardemment que l'imitation française devienne plus générale, et plus d'un critique déclare que d'ici à six mois la couleur aura repris son empire en Allemagne, grâce à l'influence exercée à l'Exposition internationale de 1869 par l'école de Paris. Meissonier, Th. Rousseau, Courbet, etc., avaient depuis longtemps de nombreux élèves en Allemagne; le gros de l'armée française avance à son tour et va terminer la conquête. La masse des artistes distingués et des travailleurs habiles dont il se compose est si formidable à cette Exposition, la moyenne est tellement supérieure à celle de nos voisins, que sa pression sera complète et irrésistible et qu'elle transformera le goût du public allemand et les tendances des peintres. Elle imposera aux derniers une étude plus approfondie du métier, et non, comme on pourrait le craindre, une imitation servile de la France. Ces procédés matériels, dont notre école est en ce moment dépositaire, mais qui sont le patrimoine de toutes les nations, elle les leur enseignera, pour que, après avoir rivalisé avec tous les peuples par la grandeur et la puissance de la pensée, ils puissent aussi rivaliser avec eux par la perfection de la forme.

C'est là le trait dominant de l'Exposition et son importance capitale. Pour le reste, rien de nouveau. La peinture d'histoire est d'une pauvreté déplorable, mais cela n'étonne personne; la complainte est vieille, et l'on est plutôt tenté d'accuser les artistes qui méconnaissent les conditions de l'art moderne que le siècle qui proscriit le grand art. La *Bataille de*

Salamine de Kaulbach, le *Paradis perdu* de Cabanel, le *Banquet de Platon* de Feuerbach, forment à peu près tout le contingent de l'histoire. Les tableaux de genre et les paysages, au contraire, augmentent avec une rapidité effrayante. Le premier hésite quelque peu, et tend, même à Dusseldorf, à sacrifier l'idée au charme plus puissant de la couleur, tandis que les tendances réalistes du second s'accroissent de plus en plus. Le portrait a pris en Allemagne dans ces dernières années un essor tout à fait inattendu et nous a valu une série d'œuvres excellentes. Les autres arts offrent moins d'intérêt. Berlin et l'Italie ont envoyé de bonnes sculptures, et les concours pour le dôme de Berlin et pour les musées de Vienne ont imprimé à l'architecture allemande une impulsion qui se traduit à l'Exposition par d'innombrables projets.



Nous commençons notre revue par la France, que nous traiterons sommairement, pour pouvoir nous arrêter avec plus de loisir sur les œuvres allemandes, inconnues à nos lecteurs. Elle a envoyé *quatre cent cinquante* toiles environ. Ce nombre renferme bien des mystères et bien des surprises. Vous vous attendez à y trouver les favoris de l'Allemagne, heureux de s'offrir à son admiration. Point. Vous rencontrez, au contraire, des noms célèbres qu'on a désappris à nos Salons et qu'on n'espérait pas voir reparaitre à l'étranger. Les morts mêmes sortent de leurs tombeaux et viennent se mêler aux luttes des vivants, et, qui pis est, des œuvres mortes et enterrées se montrent de nouveau à la lumière du jour, comme pour nous prouver (ne le savons-nous pas de reste?) que nous sommes en progrès. Mais le lecteur est avide de savoir les noms, apprenons-les-lui, et, puisque nous devons être sévère, disons d'abord du mal des absents. Ils sont indignes de pardon. Breton, que l'Allemagne aime et vénère comme s'il était un des siens, n'a absolument rien envoyé. Brion ne figure au catalogue qu'avec le *Sixième jour de la création*, et l'école de Dusseldorf remporte un triomphe facile dans la peinture des mœurs champêtres. Rosa Bonheur, Marchal, Jundt, Daubigny père, bref une grande partie des enfants gâtés de l'Allemagne se sont abstenus. D'autres, au contraire, ont fait acte de présence, mais par des œuvres médiocres. Parmi eux, je citerai MM. Gérôme, avec son esquisse de la *Phryné* (1857¹, à M. Bühlmayer, à Vienne), Robert-Fleury, avec le *Mas-*

¹ J'indique entre parenthèses les dates inscrites sur les tableaux.

sacre des Juifs à Londres (1848, à M. Ravené, à Berlin), dont le caractère ultra-romantique nous fait aujourd'hui sourire, Hébert avec le *Joueur de violon endormi* et la *Malheureuse*, toiles ternes et molles, Fromentin, avec ses *Danseurs arabes* (au roi de Wurtemberg), dans lesquels personne ne reconnaît ce talent si vif et si spirituel, etc., etc. MM. Gleyre, Protais et beaucoup d'autres comptent ici des travaux qui nuisent à leur réputation. Il est même à présumer que bon nombre d'amateurs et de marchands ont envoyé, à l'insu des artistes, les œuvres de jeunesse ou les ébauches qu'ils avaient en leur possession. Enfin c'est un motif intéressé, qui, sauf quelques exceptions honorables, a dû pousser les propriétaires à mêler à une exposition d'artistes vivants des compositions de presque tous les grands peintres français morts dans les quinze dernières années. Le mélange ainsi produit nous choque, malgré l'excellence de quelques-unes de ces toiles, et malgré le plaisir que nous avons eu à les revoir. Je citerai : Horace Vernet, *Zouave donnant à boire à un enfant* (à M. Ravené, à Berlin); Ingres, *Dante, Apothéose de Napoléon* (dessin); étude de *Licteurs pour le Saint Symphorien*, etc.; Delacroix, *Chiron et Achille* (à M. Petit), la *Sibylle* (à M. Haro), la *Nymphe Égérie et Numa Pompilius*, etc.; Decamps, le *Chercheur de truffes*, le *Bon Samaritain* (paysage); Hippolyte Flandrin, *Portrait du prince Napoléon*; quelques superbes Troyon, le *Taureau blanc*, étude de soleil; *Chiens accouplés* (à M. Ravené), *Vaches et Taureau sur un pré* (à M. Lustig, à Vienne), *Vaches sur une île de la Seine* (au même); plusieurs H. Bellangé, dont quelques-uns finis (!) par son fils. Les dessins d'Hippolyte Flandrin et d'Orsel méritent une mention à part. La conviction dont ils font preuve, la délicatesse admirable du sentiment, nous charment encore, tandis que les œuvres des Nazaréens allemands ne nous inspirent que pitié et qu'indifférence. C'est que, comme un critique d'outre-Rhin le faisait remarquer avec beaucoup de justesse, la foi d'un catholique né et élevé dans un pays et dans un milieu catholiques devait être plus naturelle et plus intime que celle d'un protestant converti tel qu'Overbeck, et devait porter des fruits plus sains et plus savoureux.

Laissons les morts, et occupons-nous des artistes d'aujourd'hui et des œuvres par lesquelles ils soutiennent à l'étranger l'honneur de l'école française. Nous en trouvons de toutes les nuances et de tous les tempéraments; Bonnat, Henner, Ribot, Roybet, etc., sont les champions de la couleur; Meissonier, Comte, Vibert, Zamacoïs, et vingt autres représentent le genre spirituel; Courbet, Aug. Bonheur, Charles Jacque, Ph. Rousseau et trois ou quatre artistes moitié Allemands, moitié Français, la peinture d'animaux. Le paysage compte MM. Appian, Bernier, Corot,

Hanoteau, Harpignies, etc; enfin à aucune époque la France n'a offert à l'étranger le spectacle d'un ensemble aussi varié et aussi imposant. A cette Exposition elle brille surtout dans le morceau, et mes confrères de la presse allemande se plaisent à exalter notre habileté dans le métier et à déplorer l'absence d'idées. Je constate également le fait, mais sans en tirer la même conclusion qu'eux. Ils s'élèvent aussi contre l'abus des nudités, et je me borne de nouveau à constater que la partie allemande de l'Exposition ne renferme qu'une seule étude de femme nue, une *Bacchante* assez faiblement peinte, de M. Félix, de Vienne. Les accusations d'immoralité, de réalisme, de recherche de l'effet ne manquent pas non plus, mais elles sont plus rares qu'on ne pouvait le craindre, et elles se trouvent noyées dans le flot des éloges.

La peinture d'histoire française brille d'un triste éclat à l'Exposition de Munich, et une seule chose nous console de sa pauvreté, à savoir la pauvreté tout aussi grande de la peinture d'histoire allemande, *pariter que jacentes...* Le *Paradis perdu*, de M. Cabanel (propriété du Maximilienum), s'élève quelque peu au-dessus du niveau général, mais avec les défauts qu'on sait. Le *Moïse porté par les anges* (Rome, 1868) de M. Monchablon est correct, mais terne et sans originalité dans la couleur comme dans la conception. Il a en outre le tort de rappeler une composition analogue, mais autrement grandiose, qui se trouve au musée de Cologne : je veux parler du *Moïse* de M. Plockhorst, toile superbe (gravée dans la Revue de M. de Lutzow) qui manque à l'Exposition. — Je ne peux que mentionner d'autres tableaux d'histoire, tous déjà exposés à Paris : les *Esclaves romains* de M. Schutzenberger, remaniés dans le fond, si je ne me trompe, l'*Ariane abandonnée* de M. Ulmann; le *Prométhée enchaîné* de M. Bin; les *Juifs captifs* de M. Henri Lévy. La *Peste à Rome* de M. Delaunay obtient ici chez les artistes et chez les connaisseurs le même succès qu'à Paris, mais reste sans action sur la foule.

En abordant ces régions intermédiaires qui s'étendent entre l'histoire et le genre, je trouve un si grand nombre d'œuvres excellentes, que je ne sais comment les ranger et par où commencer. Je m'en remets au hasard. En première ligne vient ce *Fauconnier* de Rubens, non, c'est de Couture que je voulais dire, si vieux déjà, mais doué de l'éternelle jeunesse de la beauté. Il domine de haut toute l'Exposition, et obscurcit, par la vivacité et la fraîcheur de la carnation, qui se détache sur un fond clair, les meilleurs coloristes français, belges ou allemands. Il fait aujourd'hui partie de la belle galerie de M. Ravené, à Berlin. — Ribera, non, c'est Ribot que je voulais dire cette fois, a aussi envoyé quelques œuvres brillantes. Son *Portrait d'homme âgé* (à M. Schwab) est d'une facture

virile et noble, et on se demande s'il représente un de nos contemporains ou un de ces fiers vieillards espagnols du xvi^e siècle. Un portrait de jeune fille en buste (au même) fait pendant, comme pour montrer que l'artiste ne se plaît pas seulement dans la représentation des fronts ridés et des mains calleuses. La physionomie est un peu vulgaire, et quelques traînées de noir et de bleu ne contribuent pas à l'embellir. Mais elle a vraiment de la jeunesse et de la fraîcheur; les lèvres sont fermes et pleines, les yeux brillants, et l'intrépidité du modelé sied bien à cette enfant des champs ou des montagnes. J'aime moins les *Philosophes*, malgré quelques parties excellentes, les mains, par exemple. Mais j'admire très-sincèrement un tout petit tableau non encore exposé chez nous, si j'ai bonne mémoire, représentant une *Jeune Fille tirant du vin* (1868). C'est un bijou; l'artiste a victorieusement enlevé l'opposition du tablier et du bonnet blancs avec le fond noir, et il a su réchauffer, par quelques touches de rouge (les cercles du tonneau, le filet de vin, etc.) habilement distribuées, l'harmonie juste, mais âpre de cette toile. On est, à la vérité, en droit de lui demander si le ton des étoffes blanches est aussi éclatant dans une cave obscure, ou bien si la lumière qui éclaire la jeune fille vient d'un soupirail, ou d'une lanterne. C'est une énigme que je n'ai pu résoudre. Que M. Ribot prenne garde; dans ses *Marionnettes* du dernier Salon, il a aussi obtenu ses effets de lumière aux dépens de la vraisemblance. L'attitude rêveuse de la jeune fille ne manque pas de poésie, elle penche la tête avec un abandon gracieux, et paraît comme perdue dans ses méditations. C'est encore un joli petit fragment de Ribera, mais à quand l'édition complète? A quand une composition pareille à celle du *Senèque mourant* qui se trouve aussi à Munich, mais à la *Pinacothèque*, et qui pour le coup est bien de Ribera, et non de Ribot!

L'*Enfant napolitain* de M. Bonnat est un morceau ravissant, qui a été assez apprécié pour que je puisse me dispenser de le louer. Je dirai la même chose des *Enfants savoyards* (1866) de M. Eug. Feytaud. La *Jeune fille*, tête d'étude, de M. Henner, est modelée avec beaucoup de finesse dans une pâte à la fois ferme et mate; sa *Femme après le bain* est peinte d'un pinceau gras et souple. Il est à regretter que le choix des modèles n'ait pas été plus heureux. Pourquoi M. Henner n'a-t-il pas exposé sa *Femme au divan noir*, du dernier Salon? Quoi qu'en dise la critique allemande, la France n'a pas envoyé assez de ces études de figures nues qui forment un des principaux éléments de sa force.

En quittant ces virtuoses de la palette nous rencontrons un groupe d'artistes qui mettent plus de sentiment ou d'imagination dans leurs compositions. La *Mort de Virginie*, de M. Bertrand, plaît et touche à

Munich autant qu'à Paris. — Le tableau intitulé *Avant l'enterrement*, (1868), de M. Leroux, est bien composé et bien éclairé, mais laisse à désirer plus de science et plus de profondeur dans les têtes, comme aussi dans les accessoires. Puis viennent une foule de tableaux d'histoire, ou de genre ou de fantaisie, bons, médiocres, mauvais, dont la nomenclature seule remplirait plusieurs pages de la *Gazette*. Je les passe sous silence, parce que je crois plus intéressant de rechercher l'influence que certaines écoles françaises exercent sur l'Allemagne, que la valeur même de tous ces ouvrages, sur lesquels le public parisien a déjà depuis longtemps rendu un arrêt définitif.

Ces écoles me paraissent être au nombre de trois : les petits maîtres, les réalistes et les paysagistes français. Les petits maîtres sont ici au grand complet, depuis Meissonnier jusqu'à Viger. Meissonnier est depuis longtemps le favori de l'Allemagne, et les œuvres exposées au Palais de cristal, ne peuvent que confirmer sa grande réputation. Ce sont : un *Homme dans un fauteuil* (je cite toujours les titres du catalogue), à M. Ravené, le *Maréchal de Saxe*, la veille de la bataille de Fontenoy, à M. Johnston à New York, l'*Intérieur d'un corps de garde*, au même, etc. Le dessin représentant *l'Impératrice et le Prince impérial à Nancy* (1867) excite le plus grand enthousiasme, d'abord à cause de ses qualités étonnantes, et ensuite à cause de certaines intentions qu'on lui prête et que je serais embarrassé d'expliquer dans la *Gazette*. Qu'il me suffise de dire que ces nombreuses figures sont admirables de précision et d'individualité, et que l'humour de cet homme de génie a élevé au rang d'un tableau d'histoire le procès-verbal officiel d'un événement contemporain assez prosaïque. Les larges rehauts blancs nuisent un peu à l'unité du dessin, et lui communiquent une certaine dureté. — Comte, Vibert, Zamacoïs, Brillouin et une infinité d'autres artistes distingués complètent l'œuvre du maître, et achèvent de déblayer la route qu'il a frayée en Allemagne.

Dans l'action du second groupe de peintres dont j'ai parlé, il y a moins d'unité. M. Manet passe tout à fait inaperçu avec son *Philosophe* et son *Chanteur espagnol*. M. Courbet, au contraire, fait école; on le loue de voir la nature comme un paysan, et de la peindre comme un professeur. Courbet, dit un critique¹, poursuit sa voie sans se laisser troubler par le succès ou par l'insuccès; il sait conserver pure et fraîche sa manière de voir, et il ne cherche dans l'art qu'un moyen d'exprimer ses impressions personnelles. C'est une des apparitions les plus consolantes

1. *Sddeutsche Presse*.

de l'art français moderne, car si ses sujets sont quelquefois repoussants, plus repoussants encore sont les efforts de ceux qui veulent produire de l'effet, et se faire un nom à n'importe quel prix, même au prix de l'art. Au sujet du *Hallali* le même critique s'exprime ainsi : « Il faut pourtant une singulière puissance pour créer une œuvre pareille, comparez-la aux miasmes (*sic*) du raffinement et de la dégénérescence qui composent généralement les ingrédients de l'art français, et vous trouverez qu'elle leur est supérieure par sa spontanéité et par son naturel d'une gaucherie rustique. » Et ainsi jugent la plupart des aristarques allemands. Outre le *Hallali*, M. Courbet a exposé : — *Paysage près de Mézières*, la *Femme au perroquet*, les *Cassurs de pierres*, etc., etc. — Un autre réaliste, Gustave Doré, a envoyé ses *Saltimbanques*, sa meilleure toile, je pense, ses *Jeunes Mendians de Cordoue*, son *Néophyte*, le *Macareno de Grenade*, des paysages, etc. Il est à Munich le point de mire de toutes les railleries et de toutes les critiques.

En abordant le paysage français, nous sommes heureux de pouvoir citer un juge compétent et moins suspect de partialité que nous : M. de Lutzow¹. « Nous sommes étonné et consterné, dit-il, de voir que le paysage allemand, qui compte parmi ses représentants des hommes tels que Koch, Rottmann, Preller, A. Zimmermann, L. Richter, A. Achenbach, se soit dans ces derniers temps de plus en plus pendu aux jupes de la France. Des paysages ayant du style comme la belle *Salamine*, de Joseph Hoffmann, ne forment qu'une honorable exception. Les Français au contraire développent avec originalité l'idéal du « paysage intime », et ils y apportent non-seulement la maestria de leur coloris, mais encore un sentiment vrai de la nature ; ils ont envoyé à l'Exposition quelques ouvrages excellents. La fraîcheur de leurs impressions leur donne décidément le pas sur nos paysagistes. Dans la peinture d'animaux, aussi, ils ont remporté le prix. »



Entre la France et l'Allemagne se placent différentes contrées qui tantôt se confondent avec l'une de ces grandes nations, et qui tantôt servent d'intermédiaires entre elles. Dans le premier cas se trouvent la Suisse et l'Italie, dans le second la Hollande et la Belgique. Je commence

1. *Neue Freie Presse*, de Vienne.

par la Suisse. Plusieurs de ses enfants, MM. Fussli, Vautier, etc., appartiennent à l'école allemande, et nous les étudierons en même temps qu'elle. M. Stuckelberg hésite encore et paraît, à en juger d'après son dernier ouvrage, vouloir se ranger parmi les élèves de M. Hamon. M. Böcklin seul est vraiment Suisse et ne doit rien à personne. J'examinerai dès à présent les ouvrages de ces deux derniers qui paraissent avoir une certaine prédilection pour le genre néo-grec. Les *Marionnettes* de M. Stuckelberg (1869) me plaisent beaucoup. Un homme âgé, à la physionomie narquoise, fait danser ses marionnettes au bout d'une ficelle, tandis que son compagnon, plus jeune, joue de la flûte. Autour d'eux une demi-douzaine d'auditeurs ou de spectateurs, parmi lesquels une jeune femme assise, un jeune homme debout et un enfant accoudé sur la muraille semblent prêter au jeu une attention particulière. L'attitude de la femme est gracieuse et originale, son époux ou amant au contraire se tient gauchement sur ses jambes mal dessinées; l'enfant, vu à mi-corps, est jolî d'exécution et de couleur. Les autres figures ne savent trop que dire, et ne sont là que pour remplir la scène; mais l'ensemble ne manque ni d'esprit, ni de grâce, et la tonalité grise est fort distinguée. Ces mérites frappent surtout si on compare aux *Marionnettes* un tableau du même artiste, antérieur de deux ans, l'*Amour de jeunesse*. Il est difficile d'imaginer une couleur plus lourde et plus fausse, quoiqu'elle ait une certaine prétention à l'élégance, et une composition plus banale. Il y a un abîme entre les deux, et si les progrès de M. Stuckelberg continuent dans la même proportion, il ira loin. Il n'en est pas de même de son compatriote, M. Anker; jusqu'ici il n'a pas tenu ses promesses du Salon de 1866.

Le tableau de M. Böcklin (de Bâle), intitulé *Nymphe et Faunes*, a soulevé une vraie tempête; il est devenu un objet de risée pour le public, qui lui reproche son air baroque, et de commisération pour ses amis, qui déplorent l'erreur d'un homme de talent. C'est donc qu'il a quelque chose d'exceptionnel, et à ce titre il mérite de fixer un instant notre attention. Examinons-le sans préjugés. Nous sommes au printemps, le gazon et les fleurs égayent l'œil de leurs voyantes couleurs, le ciel est d'azur, et des enfants ailés exécutent dans l'air une ronde joyeuse. La nymphe de la source est tout entière au ravissement que lui cause le retour du printemps: drapée dans une gaze bleue, accoudée sur son urne rustique, elle écoute un petit oiseau perché sur son doigt; il lui raconte sans doute où il a passé l'hiver, combien il avait envie de la revoir, et il célèbre à sa manière la grandeur de la nature qui renaît à la vie. Notre nymphe ne s'aperçoit pas qu'elle est à son tour l'objet d'une admiration qui, pour être grossière et timide, n'en est pas moins profonde. Deux faunes, — l'un

presque enfant, maigre, velu, laid comme un ours mal léché; l'autre, plus âgé, rouge, essoufflé, la figure bouffie comme un vacher, le corps distendu par la graisse, — se sont approchés de la fontaine, et, tandis que le vieux se laisse glisser péniblement le long du tertre d'où jaillit la source, le jeune avance gauchement la main pour recueillir l'eau qui coule de l'urne. Ils paraissent honteux et embarrassés, car ils se savent bien laids, tellement laids que plus d'un visiteur se détourne d'eux avec indignation. Telle est la composition du tableau. Quant à sa couleur, on a découvert qu'elle était fautive, chose facile à découvrir, car l'artiste a eu le bon sens de négliger les valeurs et les nuances dans un tableau aussi fantastique. Il aime d'ailleurs à badiner avec le coloris : dans ses compositions de la galerie Schack, il fait éclater, au milieu d'une gamme sourde, des notes aiguës qui déchirent l'oreille. On dirait souvent qu'il veut parodier Diaz. Quant au dessin, on a blâmé sa liberté extrême, comme si, dans une œuvre pareille, il fallait viser à la sévérité et à la correction du style académique. Mais le public a oublié de chercher l'idée de *Nymphe et Faunes*, absorbé qu'il était par le plaisir de jouer une fois au connaisseur, et de déclarer par A+B, par des motifs tirés de la couleur et par des motifs tirés du dessin, que l'œuvre devait être détestable. Cette idée est pourtant bien claire, quoiqu'elle ait une force et une saveur particulières. M. Böcklin a voulu représenter l'éternel contraste de la laideur et de la beauté, et il a cherché à donner à ce lieu commun une forme originale et vraiment artistique. Au lieu de nous représenter un Quasimodo et une Esmeralda quelconques, il a, par une inspiration de génie, inventé une scène qui paraît comme prise dans la vie et qui a cependant un certain caractère poétique, et il l'a traitée avec une fantaisie et une naïveté dignes de l'antiquité. Il a en outre répandu sur sa toile un parfum de jeunesse et de gaieté qui fait qu'on oublie à la fin la laideur de ses faunes, et qu'on garde de l'ensemble un souvenir harmonieux et poétique.

Mentionnons ici une œuvre qui, avec des dimensions et une importance moindres, forme une sorte de pendant à *Nymphe et Faunes*, la *Chasse dans la campagne de Rome*, de M. Böheim. Sa composition est très-simple. Deux faunes courent après un lièvre et cherchent à l'assommer; le lièvre, de son côté, sentant déjà les angoisses de la mort, tente un saut prodigieux pour leur échapper. Le paysage, les torsos des faunes, le jeu des muscles, tout est héroïque et de grand style; mais cette gravité appliquée à un tel sujet produit un effet des plus comiques et forme une parodie on ne peut plus spirituelle. Cette petite chose aurait mérité d'être trouvée dans une fouille de Pompéi.

Les artistes belges et hollandais occupent à l'Exposition une place

d'honneur, et leurs œuvres excitent chez les visiteurs la plus vive admiration. Leur exécution est en effet fort remarquable, et cette école, si amoureuse de la couleur, me paraît plus propre que celle de la France à faire dans ce sens l'éducation de l'Allemagne, car son influence éveillera moins de susceptibilités. Il n'y a pas longtemps Anvers était un lieu de pèlerinage pour les peintres allemands, et aujourd'hui encore la plupart des coloristes de Dusseldorf ou de Munich imitent plus volontiers Gallait et Leys que Delacroix ou Decamps; ils préfèrent cette couleur nourrie et harmonieuse, mais sèche et monotone, au luxe de la palette française. L'artiste dont nous allons nous occuper exerce encore sur eux le plus grand empire, alors que le prestige de son nom a bien diminué en France: je veux parler de Louis Gallait. Il joue un assez grand rôle à l'Exposition, et par ses propres œuvres, et par les élèves qu'il a formés en Allemagne, et sur lesquels je reviendrai plus tard. *Murillo cherchant un sujet de tableau* (1854, à M. Sillem, à Stuttgart); le *Joueur de violon* (1863, à la reine de Wurtemberg); les *Musiciens de Bohême* (à M. Ravené); la *Lecture de la condamnation des comtes d'Egmont et de Horn* (1864, au roi des Belges), montrent tous cette pâte si ferme, ainsi que cette gamme brune si chère au maître. Dans tous aussi règnent cette tristesse et cette désolation qui, à un moment donné, ont envahi toute l'Europe et nous ont valu tant d'œuvres larmoyantes. Le *Violoniste* est devant une prison; ses traits amaigris, son œil humide, disent assez ses souffrances (de quoi a-t-il souffert? On n'en sait rien); il veut tenter un dernier effort pour charmer le prisonnier, mais sa compagne l'arrête d'un geste suppliant, tandis que de grosses larmes coulent le long de ses joues. L'enfant qu'elle tient dans ses bras sourit dans son innocence, et ce sourire est le coup de grâce que vous porte cette scène navrante. La génération actuelle ne comprend plus ce sentimentalisme sans cause et réproouve ces moyens d'émotion trop violents et trop grossiers. Les *Musiciens de Bohême* ont fait de leur temps beaucoup de bruit, et en reparaisant après un long intervalle ils captivent encore notre attention. La composition en est noble et la couleur excellente. Ils méritent de rester. La *Lecture du jugement des comtes d'Egmont et de Horn*, un des derniers travaux du maître, à ce que je présume (1864), est d'une sécheresse excessive de ton et d'imagination.

Le *Joueur de cornemuse*, de M. Leys (à M. Lustig, à Vienne), est de la première manière de l'artiste, et forme un pastiche fort gai et fort habile d'Ostade. — L'*Épisode de l'histoire de Charles V*, de M. J. Devriendt, est un petit tableau charmant conçu dans la manière que M. Tissot a mise à la mode chez nous. Les couleurs locales sont à la fois

vives et douces, et l'archaïsme ne déplaît pas, parce qu'il n'est pas exagéré. Puis viennent quelques bonnes toiles de Stevens, de Willems et de Madou; un portrait de Ricard; une composition mélodramatique de M. van Lerijs, intitulée *Plutôt mourir* (jeune fille se précipitant par la fenêtre pour échapper au déshonneur); les admirables paysages de M. César de Cock; bref, toute l'élite de la Belgique défile devant nous dans le Palais de cristal.

La Hollande est également bien représentée. Le succès de M. Alma Tadema est fort grand. Il est dû à des œuvres déjà exposées à Paris, sur lesquelles il n'est pas nécessaire d'insister. M. Alma Tadema me paraît dans une mauvaise voie. Quelle différence entre cette superbe *Éducation des enfants de Clotilde*, son point de départ, ou à peu près, et ses productions actuelles, si lourdes de couleur, si bizarres de conception! Encore un pas, et il deviendra un maniériste insupportable. — Parmi les différents envois de M. de Haas (de Bruxelles), je préfère son dernier tableau: *Anes sur les dunes* (1869), d'une composition et d'une couleur fort simples, mais fort justes et d'une science très-profonde.



Nous voici enfin arrivé dans la terre promise de la grande peinture d'histoire, et dès l'abord nous nous informons de son sort dans les dernières années. Donnons, avant tout, un souvenir à ceux qui ne sont plus: à Cornelius, à Henri Hess, dont nous admirons les œuvres toujours jeunes à quelques pas de l'Exposition: à Rahl, à Genelli. La mort a aussi fait beaucoup de victimes en Allemagne, au moment où elle enlevait tous les grands maîtres de l'école française. Mais ceux qu'elle a épargnés sont nombreux et vaillants, et la nouvelle génération n'a pas dû tarder à remplir le vide causé par quelques pertes isolées. Où sont Bendemann, Deger, Ph. Veit, Menzel, Lessing, J. Schnorr, Overbeck, Schwind, tous ces artistes éprouvés qui maintiennent haut l'honneur de la grande peinture allemande? — Les uns ne produisent plus, les autres se sont abstenus, tous paraissent découragés. Hélas! la peinture d'histoire est morte en Allemagne aussi, et ses derniers champions assistent tristement à ses funérailles.

A l'Exposition nous ne trouvons qu'une seule œuvre d'un grand maître, et pour admirer cette œuvre il faut nous dire que Kaulbach est en ce mo-

ment le seul en Europe qui puisse inventer une machine aussi colossale et aussi brillante. Elle remonte d'ailleurs à une dizaine d'années déjà, et j'en puis en parler que parce qu'elle est encore inconnue en France : c'est l'immense carton de la *Bataille de Salamine*, avec ses centaines de figures, avec ses navires, ses temples, ses dieux et ses lieux de génie. Kaulbach y a épuisé toutes les ressources de sa brillante façon, de son grand talent de décorateur. Il a habilement distribué les masses, les éclaircissant ou les resserrant, selon les exigences de la clarté ou du pathétique. Il a réussi à triompher de ces détails innombrables, à les ranger en cinq ou six groupes distincts et à les faire tous concourir à une action éclatante et passionnée. Le côté droit du carton est occupé par les Grecs, au milieu desquels se détache la figure calme et imposante de Thémistocle, debout, les bras croisés, dominant la bataille ; devant lui des scènes variées de combat ; derrière, des prêtres, sacrifiant sur un autel et invoquant les dieux. Plus près du spectateur, sur la terre ferme, Aristide, à ce que je crois, lance un javelot, et le jeune Sophocle entonne un chant guerrier. Au centre de la composition est un énorme navire que les Perses défendent avec acharnement contre les Grecs ; la lutte y sévit dans toute sa fureur. Sur un autre navire déjà prêt à la retraite, Artémise lance une dernière flèche contre Thémistocle. A gauche, au premier plan, sombre le vaisseau qui portait les femmes de Xerxès ; les unes expirent, les autres se débattent avec des forces surhumaines, les mères pressent leurs enfants contre leur sein, les esclaves, au milieu des angoisses de la mort, cherchent à sauver quelques-uns des trésors que la mer va engloutir. Plus loin, sur une colline, Xerxès, hors de lui, déchire ses vêtements, tandis que ses serviteurs, à genoux, le supplient de se calmer ou de se retirer ; car l'issue du combat n'est plus douteuse : les dieux mêmes apparaissent dans les airs du côté des Grecs, et leur concours va décider la victoire. Rien ne manque, on le voit, dans cette grande page d'histoire : tous les sentiments pathétiques, la fureur, le désespoir, l'enthousiasme, sont représentés sous mille formes diverses, avec une variété de motifs et une fougue étonnantes. Les épisodes de combat sont habilement groupés, et ont juste assez d'importance pour nous captiver, sans cependant nuire à l'unité de la composition, dont le centre est Thémistocle. L'ensemble, enfin, nous paraît à la hauteur de cette lutte gigantesque, dans laquelle deux mondes et deux civilisations se sont heurtés l'une contre l'autre.

Il faut pourtant faire quelques réserves. Nous les ferons, mais sans aller aussi loin que la critique allemande, qui refuse à la *Bataille de Salamine* toute espèce de mérite, et qui ne l'estime pas plus qu'une page de

calligraphie écrite d'une main facile et blasée. Nous passons volontiers condamnation sur le dessin, souvent faible et banal, sur les types d'un poncif achevé et sur beaucoup d'autres défauts encore. Nous passons encore condamnation sur la production précipitée des dernières années qui a valu à Kaulbach le surnom de Gustave Doré de l'Allemagne. Mais nous ne pouvons partager l'animosité qui aveugle l'Allemagne sur le mérite de l'un des plus grands artistes de ce siècle. Entre l'engouement de la France qui le glorifie au moment où son étoile baisse en Allemagne, et la fureur de ceux qui renversent l'idole qu'ils avaient élevée, se place un tiers-parti plus mesuré et plus équitable qui, sans mettre Kaulbach au rang d'Ingres et de Cornélius, ne prononce qu'avec respect le nom de l'artiste qui a créé la bataille des Huns et des Romains.

Kaulbach expose encore différents cartons de petites dimensions, probablement destinés à être photographiés et à inonder sous cette forme l'Allemagne, la France, l'Angleterre et l'Amérique. Ils appartiennent aux dernières années (Lohengrin, 1866, etc.), et je ne les signale que pour montrer que l'artiste ne tient aucun compte des avertissements critiques et qu'il n'écoute que les applaudissements de la foule.

Le *Banquet de Platon* (1869), d'Anselme Feuerbach (né à Munich, mais fixé à Rome), a été une grande déception pour les admirateurs de ce talent convaincu et sérieux. Voici le sujet d'après une pancarte attachée au tableau; je traduis littéralement : Les amis du poète tragique Agathon et, parmi eux, Socrate, Aristophane, Eryximaque, Phèdre et Glaukon se sont réunis chez lui pour célébrer son triomphe. Après le repas, ils se livrent à des entretiens sérieux et enjoués sur la nature du plus puissant des dieux, d'Éros. Cependant apparaît, au retour d'une fête nocturne, Alcibiade ivre de vin et de plaisir, entouré d'un cortège bachique. Il vient couronner le poète, et celui-ci lui fait un accueil amical.

La composition comprend deux parties. A droite se trouvent les philosophes, les uns couchés, les autres debout, absorbés par leur discussion; Socrate écoute attentivement son adversaire, et, quoique serré de près, il rumine un argument qui va mettre son contradicteur à quia. Au milieu de la salle se tient Agathon souhaitant la bienvenue à Alcibiade. Ce dernier descend l'escalier en chancelant, il est entouré de joueuses de tambourin à moitié nues, de compagnons de débauche, d'esclaves portant des torches, et il paraît comme la parodie vivante de cet amour sur lequel discutent nos philosophes. L'exécution de ce tableau est assez inégale, les philosophes sont bien posés, assez vivants, et cependant dignes et graves. Alcibiade, au contraire, n'a pas de torse, et sa figure avinée semble bien vulgaire; la femme sur laquelle il s'appuie est laide et maigre, ses

contours sont durs et prosaïques; les autres figures, toutes trop sveltes, ne se tiennent guère sur leurs pieds et témoignent d'une imagination assez pauvre. La couleur, qui aurait pu racheter ces défauts, n'a fait que les aggraver. Elle est blafarde et semblable à une grisaille; étendue par teintes plates, elle ne donne ni relief aux corps, ni unité à la lumière qui devrait éclairer cette scène. Soit donc que nous considérions cette composition si stérile en idées, soit que nous considérions ce dessin si faible et cette couleur si fausse, nous sommes forcé de condamner le *Banquet de Platon*. Mais condamnerons-nous aussi leur auteur? Oh non. M. Feuerbach nous était complètement inconnu (comme il l'est probablement à presque tous nos lecteurs) avant notre voyage à Munich; et en quittant cette ville, nous emportons la plus vive admiration pour son talent et la conviction qu'il est un des trois ou quatre artistes sur lesquels l'Allemagne peut compter. C'est là un des miracles opérés par cette galerie Schack, formée dans un esprit à la fois si bizarre et si logique. Nous y avons trouvé l'œuvre presque complet d'un artiste qui s'est frayé sa route à lui, sans copier personne, et qui la poursuit avec une rare obstination, sans s'inquiéter du succès. D'imagination peu, en apparence du moins, mais de cœur beaucoup, quoiqu'il veuille s'en cacher. La *Pietà* (1863) est un chef-d'œuvre. Cette journée si pleine d'émotions va finir, le soir a étendu ses ombres sur la terre. Le Christ, figure plutôt laide que belle, est étendu dans une caverne, sa mère s'est jetée sur lui, accablée par la douleur. Derrière elle sont agenouillées trois jeunes femmes, tristes mais résignées. C'est tout. Ni accessoires, ni gestes violents, ni *idées*, mais une sincérité qui va droit au cœur, et une tristesse si naturelle et si intime qu'elle vous touche plus que toutes les recherches du pathétique. Cela est simple et grave comme un vieux chant d'église. Les formes ne sont pas belles, mais sévères et vraies, l'attitude des trois femmes est monotone à dessein, l'âpreté de la couleur sied admirablement bien au sujet, et la lourdeur du fond concentre l'effort et l'imprime plus profondément dans notre âme. L'artiste a, de toute manière, abandonné la tradition, et en peignant les hommes d'aujourd'hui il a su s'élever au grand style.

Les autres toiles de cette galerie : *Hafiz au puits*, le *Jardin de l'Arioste*, *Roméo et Juliette*, *Madone avec l'Enfant*, *Portrait d'une Romaine*, etc., nous montrent qu'il s'essaye dans des genres différents, mais qu'il reste toujours dans les mêmes données. Il évite toute expression ou tout geste violent, comme s'il craignait de trahir l'émotion qui le remplit, il se fait dur et impassible et se plaît à laisser flotter sur ses figures quelque chose de rêveur et d'indécis. Il va jusqu'à ne pas finir

certaines parties de la physionomie, de peur d'agir par la surface et non par le contenu. Est-ce calcul? est-ce instinct? Je l'ignore, mais je sais bien que partout règne une conviction qui nous captive. Sa couleur n'est jamais tendre ou brillante, mais froide et âpre, amoureuse de dissonances, de vert d'arsenic, etc.; elle n'est chaude et harmonieuse que dans les *Enfants épiés par une Nymphe* (1864, n° 83 du catalogue). Avec des qualités et des aspirations pareilles, quel avenir peut espérer cet artiste remarquable! Son *Banquet de Platon* paraît prouver qu'il n'est pas fait pour les grandes compositions qui exigent de l'éclat et une certaine universalité de sentiments. D'un autre côté, la peinture religieuse ne lui offre pas un champ assez vaste; il voit tarir l'inspiration et diminuer la sympathie du public. Restera-t-il finalement à ce talent d'une autre époque, égaré dans notre siècle, d'autre ressource que celle de se jeter dans le mouvement contemporain et de mettre sa muette éloquence au service de quelque grande idée moderne philosophique ou morale?

Avec Kaulbach et Feuerbach nous avons épuisé toutes les nouveautés de la peinture d'histoire allemande. La grande toile de M. Ph. Foltz, *Périclès*, est déjà avantageusement connue du public français; elle a figuré à l'Exposition universelle de 1867 en même temps que la *Cour de Frédéric II*, composition riche et élégante due à M. de Ramberg. Je ne parle des autres tableaux d'histoire que pour faire preuve de bonne volonté. Le *Christ avec les apôtres* (1869), de M. Ed. Steinle, de Francfort, est joli de sentiment; mais est-il permis de prendre des libertés pareilles avec le dessin et avec la couleur! La *Rencontre de Jacob et de Rachel*, de M. A. Führich, mériterait le même éloge, mais non les mêmes critiques, si par sa date (le tableau remonte à trente ans) il n'était exclu de notre compte rendu. Je dirai la même chose du beau carton de feu J.-A. Fischer, la *Descente de croix. Saint Pierre venant Jésus-Christ*, de M. Jannssen de Dusseldorf, ne manque pas de vie, mais bien de style et de sérieux. En passant sous silence la *Marie Stuart*, de M. Charles Piloty, la *Rencontre de Luther et de Frondsberg*, de M. Aug. von Heyden, nous rendrons service à leurs auteurs qui ont montré du talent en d'autres occasions.

La peinture d'histoire contemporaine de l'Allemagne compte, comme nous l'avons vu, si peu de représentants, qu'il ne valait pas la peine de chercher à les classer par écoles ou par nationalités. Des hommes de l'importance de Kaulbach ou de Feuerbach dépassent d'ailleurs ces cadres étroits, et il est indifférent de savoir s'ils sont Saxons ou Souabes. Mais en abordant la foule des peintres de genre, des paysagistes, etc., nous sommes tenté de nous inquiéter de leur patrie,

d'abord pour les classer, et ensuite pour connaître le milieu dans lequel ils se sont formés; nous sentons le besoin de les grouper, et, en ne consultant que l'usage, nous rangerions les uns dans l'école de Munich, les autres dans celle de Dusseldorf, ou, pour procéder plus exactement, dans les écoles de Munich, de Dusseldorf, de Berlin, de Vienne, de Carlsruhe, de Dresde, etc. Les jurys des expositions sont plus minutieux encore; ils s'attachent à leur lieu de naissance, et les divisent en Hessois, Wurtembergeois, Badois, etc. Aucune de ces divisions ne nous satisfait. Les différences des écoles s'effacent, les artistes passent continuellement de l'une à l'autre, et l'Allemagne paraît vouloir être une dans l'art comme dans la politique. Les villes que nous venons de nommer ne sont plus importantes que parce qu'elles sont le siège d'une colonie nombreuse d'artistes, et non parce qu'elles ont des traditions à elles. Si nous disons à nos lecteurs que Munich professe aujourd'hui le culte de la couleur, et que Dusseldorf renonce d'un côté au romantisme, de l'autre au genre comique, croira-t-il que ces écoles s'en vont? Les conditions de la vie artiste sont à peu près les mêmes dans toute l'Allemagne, et les effets qu'elles produisent ne peuvent manquer de présenter une grande analogie.

Ces conditions, dont il faut dire un mot, sont des plus favorables aux intérêts matériels des artistes. Ils ont toutes les facilités possibles pour étudier, pour vendre, pour obtenir des commandes: que veulent-ils de de plus? Le public a pour eux une sympathie sincère, peu éclairée si l'on veut; mais qu'importe? puisque sympathie il y a! Enfin vingt villes différentes leur offrent l'excitation intellectuelle qui chez nous est concentrée dans Paris. Encore une fois que veulent-ils de plus? Grâce aux innombrables sociétés des amis (ou plutôt des bourreaux) de l'art, le débutant écoule rapidement l'œuvre imparfaite, et ignore les luttes si dures que soutiennent les artistes français. Un titre piquant, une saillie, un geste pathétique, et le voilà proclamé peintre, qu'il sache tenir ou non un pinceau. Peu de jeunes gens sont en état de résister à ces séductions. Ils gagnent de l'argent, mais si la fortune seule leur souriait, la conscience pourrait leur reprocher de faire de l'industrie. Le mal est qu'ils obtiennent en outre la considération et la célébrité, c'est-à-dire la suprême consécration du talent et du savoir. Ils ne voient pas au delà. Ainsi naissent ces gloires locales qui surgissent tout à coup devant l'étranger, à quelque exposition internationale, et qui restent pour lui une énigme indéchiffrable. Il arrive donc que ces encouragements aux artistes deviennent funestes à l'art. Ignorant les luttes avec les difficultés de l'exécution, ignorant les luttes contre la vie, ils sont bien capables

d'avoir leur moment d'humour, et leur moment d'inspiration, mais ils n'ont pas la force de poursuivre un travail avec la persévérance et la volonté qui font de l'idée première, de l'idée informée, l'œuvre d'art parfaite.

L'Autriche nous en offre la preuve la plus éloquente. Parmi les quelques centaines de tableaux qu'elle a envoyés, il n'y en a pas seulement douze qui fixent l'attention du visiteur le plus indulgent. Ses compositions historiques ont subi le sort général. Passons sur elles. Mais ses tableaux de genre, — qui l'aurait cru? — sont en décadence, et de beaucoup inférieurs à ceux de la génération précédente, à ceux de Waldmüller, de Danhauser, etc. Et cependant, à ne consulter que le nombre des artistes établis à Vienne, à ne consulter que le chiffre des acquisitions des sociétés artistiques et des amateurs de cette ville, l'art devrait y être en progrès.

Prenons même Munich qui, au XIX^e siècle, est le vrai temple de l'art. Que de ressources pour les artistes, que de modèles excellents : des milliers de tableaux anciens dans les galeries publiques, des édifices admirables, la Glyptothèque, les Propylées, le Musée national, le plus riche du monde. Que d'efforts sincères et persévérants de la part des habitants pour mettre du style dans leurs constructions, dans leurs ameublements! que de sacrifices pour occuper ces mille artistes établis à Munich! L'art a vraiment pris racine dans les mœurs, et il doit prospérer à moins que les enseignements de l'histoire ne nous abusent... Un roi plus généreux que prudent veut d'un coup offrir aux artistes l'occasion la plus grandiose de développer leur génie; il veut que cette fleur si lente à s'ouvrir s'épanouisse subitement, et il commande à la fois les cent cinquante fresques (plus exactement cent quarante-trois) colossales du *Musée national* et les trente énormes compositions destinées au *Maximilianeum*. Les peintres en effet répondent à son appel, et ils exécutent en trois ou quatre ans (de 1860 à 1865) ces travaux qui auraient dû occuper toute une génération. Confiantes à des jeunes gens auxquels cet honneur montait à la tête, ou à des hommes plus mûrs dérouterés par cette précipitation, ces commandes ont bâti la chute de la fresque et de l'école de Munich.

A Dusseldorf enfin, d'autres causes encore viennent favoriser la décadence ou arrêter l'essor de l'art. L'Académie est en guerre avec les élèves, avec les artistes, avec elle-même; depuis plusieurs années elle n'a plus de directeur, plus d'action. Un peintre éminent de cette ville n'a assuré qu'on avait été sur le point de défendre les modèles de femmes, même pour les têtes, et qu'on enseignait le dessin aux élèves en leur faisant

copier des gravures. Que l'heureux système des hachures y régné encore, c'est ce que nous prouve le carton de M. Wislicenus, professeur à l'Académie de Dusseldorf, l'*Olympe*.

Sur les ruines de tous ces vieux systèmes s'élève une génération jeune et ardente qui a pour signe de ralliement le culte de la forme. Tous ces artistes, Victor Muller, Lenbach, Mackart, Adam, Max, Czermak, Canon, Füssli, sont libres de toute tradition allemande et de toute entrave, et ils puisent leurs inspirations soit directement aux sources, en Italie ou dans les Pays-Bas, soit dans la contrée qui s'est donné la mission d'accommoder les exemples du passé aux exigences du XIX^e siècle, en France. Les excès qu'ils commettent, il faut les leur pardonner; une révolution ne se fait pas à moins. L'Allemagne traversera quelques années de réalisme, et d'un réalisme aussi complet que celui des Courbet et des Daubigny. Elle le sait et elle espère que ce régime retrempera ses forces et la reconciliera avec la vraie nature et le vrai art. Son génie est assez puissant pour lui permettre de se dégager de nouveau quand il en sera temps.

Les novateurs s'essayent surtout dans le genre, et dans le genre fantaisiste, qui emprunte à l'histoire tantôt ses sujets, tantôt ses dimensions. Parmi les œuvres les plus remarquables qu'ils ont fournies, je citerai l'*Esquisse* de Jean Mackart, de Salzbourg, établi à Munich, la *Poursuite de la Fortune* de R. Henneberg, de Berlin, *Hamlet au cimetière* de Victor Muller, à Munich, et quelques autres toiles de moindre importance de MM. Lindenschmit, Max, etc. Étudions-les séparément.

M. Mackart est le Richard Wagner (d'autres disent l'Offenbach) de la peinture allemande. Sa réputation ne date que d'une année, et déjà il compte ses partisans enthousiastes et ses détracteurs. J'ai vu quatre ouvrages de lui. D'abord, ces fameux panneaux tantôt appelés les *Sept Péchés capitaux*, tantôt la *Peste de Florence*, tantôt enfin le *Songe d'un viveur*, tant admirés et tant critiqués en Allemagne, en 1868, prosaïquement refusés au Salon de cette année et actuellement exposés chez M. Goupil. En second lieu, j'ai vu à Vienne un tableau inachevé dont je ne me rappelle plus exactement le sujet. Enfin à Munich j'ai fait connaissance avec l'*Esquisse pour la décoration d'une salle* (à M. de Kaulbach), et avec les *Nymphes venant toucher le luth d'un chanteur endormi* (galerie Schack). Il serait téméraire de vouloir porter un jugement définitif sur cet artiste d'après quatre œuvres qui se sont suivies de près, mais il est permis de chercher dans ces œuvres les éléments dont se composent son système et son succès. Les *Nymphes* de la galerie Schack (1866) ont appris au public et à l'artiste lui-même qu'il était incapable de dessiner ou de peindre de grandes figures. L'*Esquisse* de la présente Exposition

confirme cette observation ; bien plus, elle l'étend même aux figures de petites dimensions. Les torsos, les bras, les jambes sont également incorrects, et quant aux mains, le peintre les a presque toutes escamotées pour cacher son manque de science anatomique. Ces différentes expériences ont clairement montré à l'auteur qu'il ne pouvait pas réussir dans la grande peinture. Il a bravement pris son parti de cette découverte. Renonçant aux voies suivies par le vulgaire, il a cherché un genre qui n'exigeait ni connaissance du dessin, ni connaissance de la peinture, mais uniquement un certain goût général pour l'association des couleurs, et ce genre, il l'a trouvé. L'*Esquisse* exposée nous fait toucher du doigt tous les ressorts du mécanisme savant et ingénieux qu'il a imaginé. Un encadrement architectonique très-riche, en forme de buffet, renferme, en trois compartiments, une ronde de femmes et un cortège triomphal dont les héroïnes forment des groupes très-pittoresques. Des emblèmes variés, instruments scientifiques ou artistiques, ustensiles de ménage, etc., sont peints sur les différentes parties du buffet et témoignent d'une entente remarquable des lois de la décoration. Enfin le ton de l'or sur lequel se détachent les figures, le ton brun des pampres et des fleurs, et le ton tantôt rouge tantôt blanc des chairs, composent un accord vraiment merveilleux, d'une richesse éblouissante et d'un charme tout musical ; leur assemblage offre toute la poésie de l'automne et de la feuille morte.

Évidemment M. Mackart a sa palette à lui et n'imité personne. Il a découvert une veine précieuse. Saura-t-il l'exploiter ? A-t-il assez d'étoffe en lui pour féconder et mûrir les germes jetés dans ces premiers essais ? ou bien, aveuglé par son premier succès, se croira-t-il arrivé au but et se bornera-t-il à recopier éternellement les *Sept Péchés capitaux* ? C'est une question de personnalité qu'on ne saurait résoudre. Mais on peut dès à présent juger les ouvrages que j'ai mentionnés ci-dessus, et en particulier l'*Esquisse*. Les formes de ces héroïnes qui flottent entre la mollesse de l'enfance et la rondeur de l'âge mûr, l'expression repoussante des têtes n'autorisent que trop le reproche d'immoralité qu'on a adressé à cet art. Non-seulement M. Mackart rabaisse le corps humain au rôle de simple ornement et ne lui accorde pas plus d'importance qu'aux tentures ou aux fleurs, mais encore il l'altère et lui donne une teinte mate et cadavéreuse propre à faire ressortir les tons d'or ou de pourpre. Cette peinture est donc malsaine à quelque point de vue qu'on se place, et il faut la condamner, quelles que soient d'ailleurs l'habileté de l'auteur et la conviction qu'il apporte dans son système.

Si la *Poursuite de la Fortune* (1868, à la Galerie nationale de Berlin)

n'avait pas tant plu à Berlin, où elle a été exposée en premier lieu, on l'admirerait davantage ici et on peserait plus équitablement ses qualités et ses défauts. Un jeune homme à cheval, en costume de la Renaissance, se précipite après la Fortune, jolie figure nue qui voltige devant lui sur une bulle de savon, une couronne à la main. Il ne voit pas l'abîme qui le sépare d'elle, il ne voit pas la mort qui galope derrière lui, et il lance résolûment son cheval par-dessus le corps de son amante, qui gît à terre tuée par son abandon. L'image est élégante et ingénieuse; si elle manque d'originalité, elle possède du moins un grand charme poétique et pittoresque; la composition est facile et harmonieuse, le coloris a de la vivacité, les attitudes sont pleines de grâce ou de fougue, et tout se réunit pour faire de *la Poursuite de la Fortune* l'œuvre la plus brillante. Mais il ne faut pas non plus y chercher autre chose que cet éclat qui captive la foule. La toile ne résiste pas à un examen attentif. La couleur est de convention, hardie, mais sans étude et sans profondeur, le dessin est faible et tout à fait faux dans le cou du cheval. M. R. Henneberg, qui est un homme de talent et qui a aussi été apprécié en France, où il a obtenu une médaille en 1857, me paraît avoir choisi une voie qui le conduira certainement au succès et à la fortune, mais qui l'éloigne de plus en plus du grand art.

M. Victor Müller, de Munich, élève de Couture, expose un *Hamlet au cimetière*. Hamlet, assis sur un tombeau, tourne la tête vers le cortège funèbre qu'il entend approcher, et il le contemple, en proie à des pensées amères. Horatio cherche en vain à le calmer. Le mouvement brusque et passionné de Hamlet est d'un effet heureux; mais l'action n'est-elle pas trop momentanée, et l'ensemble de la composition a-t-il assez d'importance et assez de signification? La couleur me paraît plus remarquable que l'idée, elle prouve que M. Müller a profité des leçons du maître; elle est grasse et étudiée à l'extrême; le modelé des têtes et des mains est fort distingué, et certains tons argentins ont une finesse admirable. Mais la lourdeur du fond, l'absence d'air, l'emploi de couleurs locales trop prononcées, font oublier ces mérites et donnent au tableau l'aspect d'une grisaille.

M. Max, dont la *Martyre* a eu beaucoup de succès il y a quelques années, ressemble à M. Müller, et pour le soin qu'il donne au coloris et pour le choix de ses sujets, toujours assez bizarres. *L'Anatomiste* (vieillard à barbe blanche, assis devant le cadavre d'une jeune fille) contient de belles parties; l'alliance des tons est noble et douce, et le passage du vêtement noir du médecin au drap blanc qui recouvre la jeune fille témoigne d'une grande habileté. Mais ce tableau a un grave défaut :

calculé pour l'effet, il ne produit pas d'effet. La *Nonne mélancolique* mérite plus de reproches et moins d'éloges. Nous sommes au printemps. Une jeune nonne vient de s'asseoir sur le gazon, dans un jardin clos de murs; elle a ôté ses souliers, posé à terre un livre d'heures, et elle rêve, tandis que des papillons se posent sur ses pieds. Ce tableau est on ne peut plus maniéré, et, sans quelques fragments fort réussis, par exemple la tête de la nonne, il faudrait le rejeter complètement.

M. Lindenschmit est aussi coloriste, et il cherche ses inspirations dans l'école belge. Son *Ulric de Hutten se prenant de querelle dans une auberge avec des gentilshommes français* (1869) montre une certaine hardiesse de composition et de touche, mais manque d'intérêt. *Le Jeune Luther chez son ami André Prob* (1869) est assez solide de couleur, mais pauvre d'invention. Dans la *Fondation de l'Ordre des jésuites*, l'idée joue un rôle plus grand. La vivacité de ces têtes amaigries par le jeûne et la prière, aux yeux caves et au teint flétri, leur expression recueillie et convaincue, nous montrent qu'il se passe quelque chose de solennel, et que l'acte auquel ces hommes se préparent ne sera pas vulgaire et sans portée. Mais M. Lindenschmit a trop macéré sa couleur; à force de la frotter et de la tourmenter il lui a enlevé toute vie et toute saveur. Les *Plaisirs du couvent* (un vieux moine entre un verre de vin et des livres) sont un petit chef-d'œuvre de couleur et d'esprit.

Après ces différents artistes, qui s'inspirent tous de quelque grand maître ou de quelque grande école, mais qui ne se bornent pas au rôle de copistes ni à celui de peintres de genre, se placent quelques hommes fort habiles qui ne s'élèvent guère au-dessus du pastiche. M. Seitz, de Munich, serre d'assez près Gérard Dov et François Miéris; mais il ne met pas assez de chaleur dans son coloris et pas assez d'imagination dans ses sujets. M. A. Burger, de Francfort, imite Téniers avec une bravoure étonnante. La *Tour du pont de Prague* de M. R. Alt, de Vienne, un des aquarellistes allemands les plus distingués, est d'un fini et d'une solidité remarquables. Chez M. Grützner, de Munich, l'exécution au contraire laisse encore beaucoup à désirer; mais la veine comique n'en est que plus riche. *Falstaff passant en revue ses recrues*, la *Brasserie des Moines*, etc., sont des compositions remplies de motifs aussi gais que spirituels. Mais l'auteur ne sait pas encore les faire valoir, et il n'a pas assez de charlatanisme.

Les peintres de mœurs champêtres abondent comme on pouvait s'y attendre. Sauf trois ou quatre, ils se traînent dans la vieille ornière, et, plus que leurs confrères du genre historique ou fantaisiste, il négligent la couleur. Expliquons-nous cependant. Ils se préoccupent à la vérité du

moyen de faire entrer dans leurs tableaux les sept couleurs de l'arc-en-ciel, et se gardent bien d'en omettre une seule; mais par cette juxtaposition banale ils ne produisent aussi que l'effet d'un arc-en-ciel éternel. De tels coloristes ressemblent à un musicien qui n'emploierait jamais que l'accord parfait. Dans la composition, ils varient entre le ton comique et le ton sentimental, et confondent ces deux extrêmes dans un même ennui. Il faut que leurs paysans rient ou pleurent, comme si les paysans, qui sont des hommes aussi bien que les artistes qui leur ont voué leur pinceau, étaient condamnés à perpétuité à la grimace ou aux larmes. La naïveté qu'ils affectent achève de les rendre odieux. Mais voici un homme et un artiste, M. Riefstahl, membre de l'Académie de Berlin. Il voit juste, sent profondément, et il sait exprimer ce qu'il sent. Ses deux tableaux, *Prière des pères de Passeyr* (1864, à la Galerie nationale de Berlin) et le *Jour des morts dans la forêt de Bregenz* (1869), comptent parmi les œuvres les plus parfaites de l'Exposition et méritent une place à côté des meilleurs toiles de Breton et de Brion. Le premier représente des pères tyroliens faisant leur prière du matin devant une petite chapelle blanche au milieu des montagnes, les uns à genoux, d'autres debout, tous recueillis et attentifs à la lecture faite par le plus vieux d'entre eux. Les types sont vrais et dignes, les attitudes variées, et la piété de ces braves gens est intime et touchante. Au point de vue du sentiment cette œuvre est parfaite. Ses qualités techniques ne sont pas moins remarquables. Le groupement des figures est aussi pittoresque que naturel, et, vu de près ou de loin, il n'offre ni lacune ni surcharge. L'air qui enveloppe la scène est pur et subtil, il laisse aux couleurs voyantes des habits toute leur crudité, il n'atténue ni l'aspect crayeux des montagnes, ni la blancheur éclatante du crépi de chaux de la chapelle. Au premier abord on est donc tenté de reprocher à la *Prière des pères* une certaine dureté; mais on revient bien vite de cette impression, et on ne tarde pas à comprendre la science profonde avec laquelle la lumière a été distribuée, la justesse des valeurs, l'excellence de la perspective aérienne; on préfère alors la froideur de ce ton à la mollesse de la plupart des autres tableaux champêtres. Le *Jour des morts* forme une sorte de pendant à la *Prière des pères*. Des villageois, portant à la main de petits cierges allumés, visitent le cimetière où reposent leurs parents, leurs amis; les uns pleurent, d'autres rêvent tristement, d'autres, plus occupés des signes extérieurs de la douleur, déposent des couronnes sur les tombeaux. Déjà le crépuscule assombrit le paysage, et les figures se meuvent tranquillement, solennellement, concentrant sur leurs habits d'un bleu foncé la lumière qui reste encore. C'est le silence du soir traduit en peinture. La compo-

sition du *Jour des morts* est plus lâchée que celle des *Pères*, mais les détails et le paysage sont infiniment poétiques.

M. Vautier expose deux toiles déjà connues, que j'ai revues avec le plus grand plaisir, l'*Antiquaire* (1865) et la *Leçon de danse* (Salon de 1868). Je n'ai pas besoin de rappeler leurs qualités exquises, cette mimique si précise et si aisée, ces types si frappants, cet humour qui ne dégénère jamais en caricature. Je me borne à regretter que l'artiste n'ait pas été plus prodigue envers l'Exposition. — Nous avions fondé les plus belles espérances sur M. Paul Meyerheim fils, sur la foi de sa *Ménagerie* du Salon de 1866; de ses deux ouvrages exposés le plus ancien seul, les *Enfants savoyards* (1867), le montre en progrès et nous offre une composition sérieuse et habile, et une exécution soignée. Le *Bouquiniste*, au contraire (1869), est ennuyeux, mal inventé et durement peint, et il impose à M. Meyerheim la nécessité de prendre rapidement sa revanche. Les *Suites de la retenue* (1869) de M. Geertz, de Dusseldorf, nous exposent le sort d'un petit paysan qui a été puni à l'école et qui arrive à la maison au moment où les autres sont déjà assis à table. Son père lui fait une réprimande, sa sœur se moque de lui et le pauvre garçon prend trop à cœur ces reproches plus bienveillants que sévères. M. Geertz me paraît être un élève de M. Vautier, dont il suit les traces avec beaucoup de bonheur. Son petit tableau est bien senti et bien exécuté, malgré une certaine incertitude dans la touche.

A qui le nom de Knaus ne rappelle-t-il la gaieté un peu comique des villageois, leur rire franc ou narquois, auquel se mêle de temps en temps une larme? Qui ne serait séduit devant ce portrait si spirituel, si caractéristique de M. Ravené (1857), le célèbre amateur de tableaux de Berlin, essuyant ses lunettes, examinant un petit joyau dont il vient d'enrichir sa galerie? Qui ne sent toutes les émotions de l'enfance devant ce repas de bambins (1869), qui singent les attitudes et les passions de leurs parents placés à la grande table? Clarté, sûreté de l'expression, richesse d'invention, tout est réuni dans ces toiles. Le portrait de M. Ravené est à la fois un portrait et un tableau de genre; l'artiste y a concentré dans une personnalité connue et intéressante les sentiments de cette caste si curieuse des collectionneurs. Le *Repas d'enfants* est un parallèle des plus heureux entre les deux extrémités de la vie, l'enfance et la vieillesse; partout enfin, dans les œuvres de Knaus, nous trouvons une force d'expansion qui lui fait toucher simultanément toutes les cordes sensibles, et qui séduit toutes les classes et tous les âges. Ce *Repas d'enfants* est une œuvre ravissante; la mine composée de cette petite blonde qui refuse de se laisser embrasser par son cavalier, la colère des deux gamins qui se

battent, la tendre sollicitude de la sœur aînée, elle-même encore enfant, pour le marmot qu'elle tient sur ses genoux, forment les épisodes d'une épopée de l'enfance. Chaque geste porte, les motifs abondent et varient à l'infini. Mais il y a un revers à tout; l'exécution laisse beaucoup à désirer. Les têtes du premier plan sont trop dures et trop finies, celles du second plan trop sommaires, la lumière qui devrait envelopper et réchauffer toute la composition manque, le sol ne fuit pas, de loin le groupement présente des trous fort disgracieux. Les mêmes défauts se rencontrent dans un portrait d'homme assis, tenant une plume à la main (1868), bien inférieur à celui de M. Ravené. Dès que M. Knaus se néglige un peu, il perd subitement toute sa science de peintre, et il dit les plus jolies choses dans une langue barbare. Que voulez-vous? on ne saurait être à la fois Ostade et... Knaus. — Les têtes d'étude au crayon noir du même artiste sont curieuses pour la connaissance de ses habitudes, mais nullement réussies. Leur style est trop archaïque, l'ambition d'imiter Holbein aussi exactement que possible a étouffé l'originalité de M. Knaus, et lui a fait perdre ce don si précieux de pouvoir représenter la vie dans sa vérité immédiate.

Le portrait est un genre plus modeste et moins amusant. Mais son importance à l'Exposition internationale de Munich est telle que je ne saurais le passer sous silence. L'Allemagne a envoyé une foule de portraits remarquables en eux-mêmes et gages certains d'un avenir brillant. Une école, formée d'hier, dont nous ne soupçonnions pas l'existence, paraît se proposer la régénération de l'art allemand par le portrait, par la connaissance plus approfondie de la forme humaine, et par une observation plus pénétrante des caractères. Elle commence par se rendre maître de l'individu, avant de tenter la représentation de l'époque ou de la nation.

En première ligne je nommerai M. Lenbach, de Munich. M. Lenbach est l'auteur d'étonnantes copies d'après le Titien (galerie Schack), de copies moins réussies d'après Murillo, Velasquez et autres; et en copiant les vieux maîtres il est devenu maître à son tour. A l'Exposition universelle de 1867 il a obtenu une médaille de troisième classe. Les portraits du baron de Hornstein, du graveur Geyer, de M. d'Ozeroff, sont pleins de vie et de caractère, et témoignent d'une science profonde du coloris. Ces physionomies blondes, un peu vagues, aux contours incertains, sont admirablement bien modelées et peintes. Les yeux surtout sont beaux, quoique l'artiste paraisse avoir obtenu leur éclat par des moyens un peu grossiers, en entassant sur la pupille une sorte d'émail translucide, ou en poussant la toile par derrière pour leur donner un certain relief. Ils répandent leur

charme sur toute la figure, et forment le foyer de la vie des héros de M. Lenbach; on prétend même que plus il s'éloigne de cette partie, plus il devient faible. D'autres portraits d'hommes du même auteur sont moins réussis; celui du romancier Paul Heyse n'est qu'un pastiche de van Dyck. Évidemment dans cette œuvre les réminiscences classiques ont étouffé l'originalité naissante de l'artiste. Les lauriers du Titien, de Velasquez, ou même de Ricard, l'empêchent de dormir. Je ferai le même reproche aux portraits de femmes; grâce et naturel, légère teinte sentimentale ou railleuse, rien ne leur manque, si ce n'est la vie et la vérité. L'habitude du copiste est encore aux prises avec les vellétés d'indépendance. Mais peu à peu M. Lenbach se dégagera complètement, et il exprimera, dans la belle forme des vieux maîtres, les idées qui lui sont propres. Nous l'attendons au prochain Salon.

Le portrait d'une dame en robe de velours noir, par M. Füssli, est digne de toute notre admiration. La dame se tient debout, les mains croisées, et elle nous regarde en face, tout en paraissant rêver. Le calme et le sérieux de sa physionomie nous subjuguent et nous montrent que nous avons devant nous un caractère. J'aimerais à m'étendre sur les mérites de l'exécution, qui me semble large et solide; mais le tableau est placé trop haut pour qu'on puisse bien l'examiner. — M. Leibl, un tout jeune homme, à ce que j'entends dire, expose plusieurs portraits des plus intéressants. La main est encore inexpérimentée, mais cette main, on la reconnaît déjà de loin; la science manque, et non le talent; or, la science s'acquiert. — Le portrait en pied de M^{me} G., de Francfort, par M. Canon (né à Vienne, établi à Stuttgart) est un des piliers de l'Exposition allemande. A une autre occasion déjà j'ai parlé du talent de coloriste de M. Canon; ici il se révèle dans toute sa puissance. La carnation de la tête est claude et intense, et forme un contraste harmonieux avec la couleur noire de la robe, que des mains parfaitement modelées font à leur tour ressortir; une atmosphère lumineuse enveloppe le tout. La pose est pleine de naturel et de distinction, et tout se réunit pour assurer à l'œuvre de M. Canon une place d'honneur et pour nous faire désirer que cet artiste éminent soit aussi connu en France. — Les portraits de M. G. Richter, de Berlin, offrent des qualités sérieuses; mais leur ton est trop laiteux, et leur exécution trop jolie.

Le paysage allemand se présente à nous au moment où nos forces et celles du lecteur, sans doute, sont épuisées. Il nous faut pourtant l'étudier dès à présent pour en finir avec la peinture, et pour pouvoir, dans un autre travail, nous occuper exclusivement des dessins, de la gravure, de la statuaire et de l'architecture à l'Exposition internationale de Mu-

nich. Nous le traiterons fort sommairement. Le paysage de nos voisins se trouve dans une période de transition, comme toutes les autres parties de la peinture allemande contemporaine. Deux camps sont encore en présence; mais l'issue du combat n'est pas douteuse: la victoire restera à la nouvelle école. Il y a quelques années à peine, les clairs de lune, les glaciers et les lacs, les ruines, formaient, pour les paysagistes d'outre-Rhin, toute la nature. Aujourd'hui encore ils remplissent plus d'un tableau; mais on voit cependant que les artistes jeunes et doués s'occupent chacun de défricher laborieusement son coin de terre, en attendant qu'une connaissance plus intime de la nature et des procédés de l'art leur permette de l'embrasser de nouveau dans toute sa grandeur et toute sa variété.

Les productions des deux Achenbach comptent, comme on pouvait le prévoir, parmi les meilleures de l'Exposition. Je citerai la *Vue d'un village hollandais*, de M. André Achenbach (1866, à la Galerie nationale de Berlin); le *Jour de fête à Subiaco* et le *Soir dans la campagne de Rome*, par M. Oswald Achenbach, œuvres pleines d'esprit et d'observations. Je parlerai ici de la *Vue des côtes de Norvège*, de M. Gude, quoiqu'elle devrait figurer dans le paragraphe consacré aux marines. Mais la faiblesse des ouvrages de ce genre envoyés à l'Exposition ne permet pas de leur assigner une place à part, et la *Vue des côtes de Norvège* elle-même ne compte pas parmi les meilleures créations de cet artiste distingué. Comme cette eau est lourde et opaque, comme les vagues sont traitées d'une manière mesquine, et que cela est loin de Ziem ou de Masure! On ne saurait pourtant lui refuser un certain caractère de grandeur. — La mort récente d'Édouard Hildebrandt, élève d'Isabey, a laissé un grand vide dans les rangs des paysagistes allemands. A la présente Exposition nous pouvons apprécier ses qualités brillantes, non pas dans ses tableaux à l'huile, trop discordants et trop chargés de couleur, mais dans ses aquarelles, qui sont vraiment magistrales. Elles font vivement regretter sa fin prématurée. Les études d'après nature, prises en Norvège, en Italie, en Égypte, et dans une foule d'autres contrées, allient à la hardiesse et à la vivacité une justesse de ton étonnante et un profond sentiment poétique. — Le *Printemps* de M. Charles Seibels, de Dusseldorf, témoigne d'un travail consciencieux et habile. Il représente une route sur laquelle s'avancent des moutons conduits par une jeune fille. La perspective linéaire a trop préoccupé l'artiste et ces nombreux rayons concourant vers un même but donnent au tableau quelque chose de sec et de compassé; la perspective aérienne, par contre, ne vaut rien. Mais malgré ses défauts, l'œuvre de M. Seibels a du mérite. — Le paysage de M. Lommen, de Dusseldorf, a beaucoup de fougue et de caractère. L'au-

teur l'a traité comme il aurait traité une masse mobile, la mer, par exemple, ou les nuages, et il a oublié de rendre les terrains plus fermes, et les arbres plus solides. — Dans la *Halte au milieu des champs*, M. Louis Hartmann, de Munich, accorde une importance à peu près égale aux figures et au paysage. Mais les deux héros du paysage allemand sont MM. Lier et Schleïch. Une originalité puissante et une science profonde qui n'exclut pas la poésie règnent dans les *Quatre parties de la journée*, de M. Lier, et dans les *Bords de l'Isaar*, de M. Schleïch. Ces deux maîtres paraissent propres à faire école et à grouper autour d'eux tous ces jeunes talents qui n'ont besoin que de direction. Plus d'un s'annoncent à la présente Exposition par des ouvrages sérieux et brillants. Nous regrettons de ne pouvoir ni les étudier, ni même les énumérer ici. Mais nous espérons les retrouver à une prochaine exposition en même temps que cette foule d'autres peintres de talent que nous n'avons pu mentionner dans cette rapide revue des œuvres exposées au Palais de cristal. Ils seront alors les soutiens de cette nouvelle école allemande, dont nous n'avons pu, pour le moment, que saluer l'apparition, et dont nous admirerons d'ici à peu de temps l'ensemble imposant et la prodigieuse vitalité.

EUGÈNE MÜNTZ.

8 septembre.

P.-S. — Le travail qui précède était déjà achevé et expédié quand il s'est produit un événement — je puis l'appeler de ce nom — que je ne saurais passer sous silence, et que je mentionnerai rapidement à la suite de cette correspondance. Je veux parler de l'apparition de la *Divine Tragédie* de M. Chenavard. Ce tableau figurait il est vrai depuis quelque temps déjà à l'Exposition, mais il n'avait pu être jusqu'à présent ni remarqué, ni critiqué, ni admiré, par la raison qu'il n'a pas encore été vu. Cette grande machine est arrivé à Munich en même temps que le *Hal-lali* de Courbet, lorsque déjà le Salon était rempli, et que le directeur de l'Exposition, M. Schleïch, qui, par parenthèse, est un paysagiste, avait terminé ses arrangements et fait son siège. Avant de dérouler les deux toiles, il a cherché pendant une semaine un pan de mur qui pût les contenir, et pour en finir, il les a suspendues dans une salle dont les visiteurs ne soupçonnaient pas l'existence, à telles enseignes que beaucoup d'entre eux sont partis avec la conviction que le tableau de M. Chenavard et celui de M. Courbet ne figuraient pas au Salon de Munich, ou n'y étaient pas encore arrivés.

Cependant le directeur paysagiste ayant fait une absence, ceux qui le remplaçaient ont pris sur eux de tirer les deux grandes toiles de leur obscurité pour leur donner une place plus convenable, en les substituant à des cartons peu intéressants. La *Divine Tragédie* a été mise hier seulement, 7 septembre, dans le salon d'honneur en toute lumière.

Chacun peut maintenant pénétrer du regard dans cette composition profonde, nombreuse, pleine et fière, où tant d'idées s'agitent sous des formes héroïques. En ce moment on est en train d'enlever deux statues qui obstruaient la vue du tableau, et déjà les étrangers qui sont dans le secret de l'art, et quelques artistes indigènes qui se rattachent, au moins en pensée, à la tradition, se pressent devant la *Divine Tragédie* et semblent s'étonner que l'école qui avait illustré la Bavière ait abdicqué en faveur d'un peintre français, nourri de la substance des grands maîtres italiens, et capable d'exprimer dans leur langue des idées qui n'étaient pas de leur temps, mais qui sont essentiellement du nôtre.

Peut-être faut-il attribuer au parti ultra-clérical le peu d'empressement qu'a montré le directeur à mettre en lumière un tableau si connu en France pour être philosophique. Toujours est-il qu'en dépit des esprits étroits à qui la philosophie porte ombrage, et en dépit des paysagistes et des peintres d'anecdotes, qui se sentent très-diminués et très-minces à côté de cette grande et mâle peinture, la *Divine Tragédie* occupe dès à présent dans les esprits la place qu'elle occupe, depuis hier, sur les murailles de l'Exposition.

E. M.

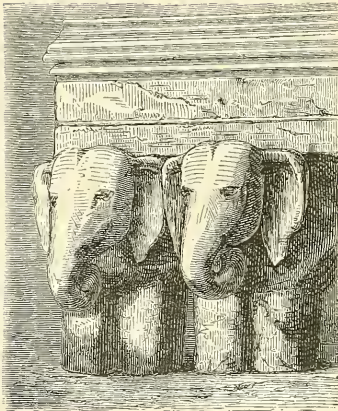


EXPOSITION
DE
L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE ORIENTAL

I. INDE.



L'EXPOSITION rétrospective faite par l'Union centrale en 1865, les vastes galeries de l'histoire du travail au Champ de Mars, en 1867, avaient montré l'intérêt qui s'attache au rapprochement des œuvres d'art éparses dans les collections publiques ou privées, et les enseignements précieux que l'histoire et l'esthétique peuvent tirer de leur réunion fortuite.

Aujourd'hui l'Union centrale fait avancer la question d'un pas immense en spécialisant les exhibitions de l'espèce et en réservant le cadre des vastes salons du palais de l'industrie aux produits d'art d'une seule contrée du globe. Cette fois, elle a voulu nous introduire aux splendeurs de l'Orient. L'Orient! mot magique qui de temps immémorial a remué si vivement l'imagination des hommes ambitieux de lumières nouvelles. L'Orient! problème toujours posé pour le philosophe et pour l'artiste.

N'est-ce pas là, en effet, que les civilisations et les sciences ont eu

leur berceau? n'est-ce pas là le point d'où nous arrivent sans cesse de nouvelles merveilles d'art?

Comment s'en étonner? Endormies dans leur jeunesse antique, les populations de l'Orient ne se sont point usées à la recherche d'idées progressives; satisfaites de leurs vieilles religions, de leurs gouvernements immuables, elles ont consacré leur poésie à chanter l'œuvre éternelle de la nature, et leur énergie à résister au changement. C'est là, même, une des causes qui ont souvent égaré la critique; on a voulu trouver dans le travail des hommes la trace des commotions violentes que l'histoire révèle et, ne la trouvant pas, on a cru à des lacunes qui n'existent point.

Précisons : dès l'époque mythologique, l'Inde était un but de conquête; envahie d'âge en âge, soumise aux caprices des vainqueurs, qu'ils s'appelassent Secander (Alexandre), Mahalib l'Arabe, Mohammed, Cassim ou Timour, elle a constamment travaillé à rétablir ses anciennes mœurs, et à consacrer par les arts les types de la splendeur primitive.

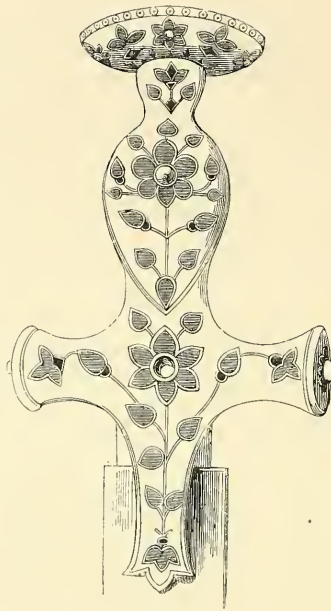
Aussi, en entrant dans la salle ouverte aux ouvrages indiens, une sorte de gêne vous saisit, l'âge de tous les types semble s'effacer dans une commune uniformité de goût, et si quelques-uns portent le sceau moderne, on ne sait assigner la distance qui les sépare des autres.

Les divinités surtout arrêtent l'observateur. Qu'elles soient taillées dans le marbre ou l'albâtre, coulées en bronze rudimentaire ou ciselées avec un soin et une patience à défier nos meilleurs artisans, ce sont toujours ces idoles aux bras multiples, aux gestes mystérieux, à la rigidité archaïque dont les souverains musulmans avaient la sainte horreur. Et pourtant, si la perfection de la main-d'œuvre attire le curieux devant la statuette appartenant à M^{me} la baronne Salomon de Rothschild, une foule d'autres, entièrement dorées, rehaussées de rubis, sont non moins dignes d'intérêt, car elles avaient évidemment pour but de rappeler aux fidèles Brahmanes ces statues en or massif, aux yeux formés de colossales pierres précieuses, dont la spoliation enrichit si souvent les envahisseurs de l'Inde, attirés en partie par le luxe insensé des temples et des palais.

Ce luxe, le Musée oriental en conserve la trace; qu'on jette les yeux sur les vitrines qui contiennent les armes, combien en verra-t-on qui semblent faites pour charger le bras d'un héros?

Ce sont des haches à lames de damas incrusté d'or; des poignards, des sabres dont les poignées en cristal de roche ou en jade disparaissent sous des végétations d'or et d'émeraudes s'épanouissant en fleurs de rubis, d'hyacinthe, de saphir ou de diamant, tandis que les lames ciselées laissent courir des perles dans leurs rainures à jour ou se chargent de larges nervures d'or ciselé. Dans ces sortes de bijoux exposés par

M^{me} la baronne Salomon de Rothschild, MM. le comte de Nieuwerkerke, Basilewsky, B. de Monville et Jules Jacquemart, l'exiguïté des poignées s'ajoute au luxe pour révéler une race efféminée habituée à se soumettre à tous les jugs.



POIGNÉE AVEC INCRUSTATION DE RUBIS.

(Collection du marquis d'Hertford.)

Quel est le souverain qui, endormi sur son masnad, mâchant le betel et la noix d'arec, se faisait éventer par des serviteurs armés de chasse-mouches en plumes de paon, à la poignée de jade rehaussée de rubis, semblables à celui de M^{me} de Rothschild? Quelle Begun chargeait ses bras des bracelets en pagode si richement ornés, exposés par M. de Vassoigne, et ces autres, de la même collection, où des oiseaux fantastiques semblent fixer sur vous leurs yeux ardents formés de rubis portés sur des tentacules d'or?

Répétons-le, tout cela émerveille et surprend, car le système d'orne-

mentation, les figures hiératiques accotées sur le zébu de l'Inde, semblent empruntés à la décoration de ces antiques temples d'Ellora creusés sous les montagnes, et qui ont ainsi échappé en partie aux ravages du temps et de la barbarie.

Cette même ornementation est celle d'une des plus prodigieuses merveilles d'art exposées dans les galeries, nous voulons parler du croc de cornac appartenant à M^{me} la baronne Salomon de Rothschild. Prise dans une masse de métal fouillée à jour, cette arme a pour motif principal et comme centre la figure de Cârlikeia montée sur un paon; la nervure de sa lame droite, insérée dans un culot, soutient l'ogive fleuronnée qui domine le nimbe du dieu de la guerre; deux lions fantastiques adossés portent, l'un une partie tranchante, sorte de petite hache, l'autre une grande lame courbe et pointue toute couverte de ciselures détachées représentant des animaux fabuleux, des hommes à tête monstrueuse allant se perdre en rinceaux dans les grainetis d'une nervure environnée d'une série d'animaux plus petits. La hampe, terminée en tête menaçante et protégée par une garde, est toute damasquinée de fins motifs d'or. Destinée sans doute au gardien de l'éléphant sacré, cette arme, encore formidable malgré sa beauté, ne peut être comparée à aucun autre des travaux exposés, sinon le délicieux sceptre placé dans la même vitrine et appartenant à M. Dugleré.

Mais laissons ces œuvres mystérieuses pour nous arrêter à des produits peut-être plus récents, ou du moins dont la décoration est plus facile à dater pour nous. Voici les jades, et là les artistes de l'Inde ont droit à une mention particulière, car ils dépassent, par la délicatesse du travail, ce que les Chinois ont créé de plus fin; chez eux cette délicatesse est poussée si loin, qu'ils se contentent parfois de réduire la matière à la minceur du papier ou de l'assouplir en lobes imitant la forme d'une fleur, comme sur la boîte de M. le duc de Martina; si, au contraire, le lapidaire veut chercher l'abondance des détails, il fait courir sur la pierre translucide des feuilles d'acanthé aussi pures que celles des Grecs et des bouquets réguliers du plus grand style. On ne peut rien voir de plus parfait dans ce genre qu'une théière élevée appartenant à M. le baron Alphonse de Rothschild, et une petite potiche rectangulaire de la collection Martina; son pied, découpé comme une marguerite, ne saurait poser sans risques; aussi est-elle parvenue en Europe dans un étui doublé de crépon, commandé sans doute par un curieux japonais, dernier possesseur de la pièce. Nous pourrions citer encore une coupe couverte à deux anses, des plateaux à bord à peine relevé, à M. le duc de Martina, appréciateur délicat des ouvrages de l'Inde et de la Perse; mais

nous ne saurions oublier le splendide miroir en jade incrusté de pierres de diverses couleurs, ni les boîtes de M. Édouard André, ni plusieurs autres pièces élégantes de la collection Lafaulotte.

Un travail particulièrement affectionné par les Hindous est celui du métal noir incrusté d'argent, qui semble être un alliage de nickel. Le ton mat de la matière détache à merveille les réseaux à fleurs, les bordures dentelées, les bouquets épanouis répandus à sa surface. Rien de plus beau dans ce genre que l'aiguïère à ablutions appartenant à M^{me} de Rothschild; ici l'argent n'est point en simple applique, il fait relief et l'artiste a ciselé les fleurs et les ornements avec un goût parfait. Cette aiguïère repose sur son récipient à obturateur percé de trous, en sorte que le dernier convive puisse laver ses mains à l'issue du repas sans apercevoir le liquide qui a baigné les doigts de ceux que leur rang appelait à être servis d'abord. Parmi les pièces incrustées en argent poli, rien n'est riche et éclatant comme les vases et bouteilles appartenant à MM. Schefer et Léonce Mahou, une coupe couverte à M. Larroque et une autre bouteille de haut style de la collection Reiber. Dans le nombre des autres pièces que nous regrettons de ne pouvoir décrire, quelques-unes nous sont signalées comme persanes. Disons ici, pour le nickel comme pour les autres matières, qu'il est souvent fort difficile de séparer les provenances de ces deux pays. Toutes les contrées de l'Inde ont été momentanément occupées par des conquérants étrangers; dans leurs incursions violentes, les Persans ont souvent emmené en esclavage une grande partie de la population des villes; il ne serait donc pas surprenant que des artistes hindous eussent travaillé en Perse, ou que des Persans eussent imposé leur goût à des ateliers conquis.

D'ailleurs, le seul contact amené par les relations commerciales suffit pour que deux peuples arrivent à confondre leurs produits; la vitrine de M^{me} la baronne de Rothschild va nous en fournir la preuve: on y voit deux assiettes en émail indien qu'il serait facile de confondre avec les cloisonnés chinois; mais, en étudiant mieux, on s'aperçoit bientôt d'une sensible différence technique; ici les cloisons partielles retiennent une matière à deux couches superposées et restées translucides, comme dans l'émail sur résille d'or; d'ailleurs la rigidité des bouquets, le genre des oiseaux, annoncent un art différent de celui du Céleste Empire.

Le travail du bronze et du cuivre repoussé est probablement dans le même cas; il est dans les vitrines et sur les cimaises bien des vases, des cafetières, dont on hésiterait à affirmer la nationalité.

Quant à la porcelaine, les échantillons en sont si rares chez nous qu'il faut une observation attentive, aidée par l'expérience, pour les re-

connaître parmi les autres céramiques orientales. L'Exposition nous offre, dans cette spécialité, trois genres de travaux : la coupe de M^{me} de Rothschild, œuvre essentiellement nationale, empreinte du goût des étoffes



COSTUME TIRÉ D'UNE MINIATURE INDIENNE.

et des peintures, est évidemment inspirée par la vue d'un émail cloisonné, sans doute rehaussé de gemmes. D'autres porcelaines viennent bientôt montrer ce que nous avons vainement cherché dans les autres produits : l'influence musulmane. De longues inscriptions d'or, tirées du

Coran et contenues dans des médaillons ou entre des lignes émaillées, sont la principale ornementation ; le fond bleu au grand feu losangé d'or et semé de croissants et d'étoiles révèle également l'islamisme ; on ne retrouve le goût indien que dans une fine broderie de fleur reléguée sur le bord des pièces ; les collections Gasnault, Schefer, Malinet et la nôtre ont fourni ce type. Deux compotiers appartenant à M. Jacquelay-Bey sont dépourvus d'inscriptions, tout en conservant le même fond constellé ; les médaillons contiennent des bouquets d'or d'inspiration chinoise. Nous retrouvons l'idée indienne dans un brûle-parfum fond brun, à fleurs d'engobe (collection Paul Gasnault), et dans une charmante théière vermicellée, avec fleurs en bleu turquoise, à M. le duc de Martina. Des gargoulettes en forme d'éléphant, un pot couvert du musée de Limoges, de petites buires, échappent à toute classification chronologique. Quant à l'époque de la commande européenne, elle se manifeste clairement par les pièces appartenant à M. le capitaine de vaisseau Jaurès, à M. le comte de Liesville, à M. Gasnault et à nous-même : on y voit peu à peu les fines broderies, les bordures minutieuses s'effacer devant le dessin français ; les armoiries elles-mêmes aident à retrouver des dates, lorsqu'elles ne sont pas inscrites, comme dans le curieux bol uniquement décoré des médailles frappées par la Hollande en 1710 et 1718 (à M. de Liesville).

Dans cette course rapide, avons-nous mentionné tout ce que l'Inde pouvait offrir de curieux ? Non ; car, indépendamment des étoffes précieuses qu'il faut découvrir parmi les exhibitions de produits modernes, nous n'avons pas parlé des vitrines où M. Gréhan, consul de Siam, expose les œuvres de cette contrée peu connue. Et combien de choses à y voir, depuis les masques de théâtre à figures symboliques, coiffés de la tiare sacrée, jusqu'aux langoutis de soie, brochés des plus merveilleux dessins ; depuis les coupes à bétel, en or massif teinté de rouge et finement ciselé, jusqu'aux tabourets dorés, sur lesquels s'appuient les talapains, jusqu'aux vases à offrandes, aux armes et aux instruments de musique ! C'est un volume tout entier qu'il faudrait consacrer à cette contrée méconnue, dont l'art tient comme une sorte de milieu entre ceux de l'Inde et de la Chine. Notons comme particulièrement intéressante une théière en émail peint (collection Jules Jacquemart) qui, rapprochée des singulières porcelaines de Siam, en montre l'intention imitative.

Ajoutons que la même collection offre une précieuse série de chaussures orientales, dans laquelle on trouve tous les degrés d'art et de richesse : là c'est la sandale rudimentaire en lanières de cuir ou en rotin,

ici la mule délicate des femmes du harem, plus loin la botte brodée du radjah; on s'arrête frappé de la relation étroite existant entre certaines pièces de cette suite et les chaussures de l'antiquité. Ces sandales de Pondichéry enveloppant le pied de leurs bandelettes tressées et damasquinées d'argent ne sont-elles pas la copie, sinon le type de la crépide des Grecs?

Nous venons de parler de Pondichéry : que le lecteur nous permette de l'arrêter un moment devant l'exposition des colonies, ne fût-ce que pour y voir les bois incrustés de nacre et d'argent et quelques bronzes aussi beaux que ceux de la Chine.

Au surplus, le guide le plus sûr que puisse désirer le curieux pour étudier la salle de l'Inde, ce sont les fines miniatures qu'y ont exposées MM. B. de Monville, Jules Jacquemart, Geffrier, Michelin, Leroy-Ladurie et Baur. Quelques-unes, datées par les noms qu'elles portent ou par leur style, annonçant l'époque de Baber ou d'Akbar, fourniraient au chercheur patient le modèle des costumes, des meubles, des étoffes et des objets d'art dont nous nous efforcions tout à l'heure de faire apprécier le mérite.

II. PERSE.

Mais passons; d'autres trésors nous appellent, car, il faut le proclamer, nulle part et à aucune époque on n'a vu réunion plus nombreuse et plus splendide de ces œuvres estimées que les curieux se disputent à si haut prix.

Dans cet ensemble éblouissant, l'œil s'égar d'abord et demande à l'esprit de le guider sans partialité; or, voici les dépouilles de grands monuments, et l'esprit voudrait que la première place leur fût réservée: oui, mais ces fragments sont de la céramique, et l'on croirait... Passons, et arrêtons-nous devant la vitrine des verreries. Ici, nouveau thème à discussions: comment, dira-t-on, vous nous parlez de la Perse, et voilà que vous nous mettez en présence d'œuvres venues en grande partie de l'Asie Mineure! Cela est vrai: les belles lampes de mosquées rapportées de l'Égypte ou de la Syrie semblent avoir été fabriquées dans ces contrées, et particulièrement à Damas. M^{me} la baronne Salomon de Rothschild en possède une d'origine certaine, puisqu'elle a été consacrée par Sandjar-Halebi, qui s'est fait proclamer sultan dans cette ville en 1260, et qui n'y a régné que trois mois. Dans toutes les lampes exposées, ce qui frappe l'œil d'abord, ce sont les inscriptions circulaires en grands caractères émaillés de bleu ou réservés sur fond d'émail; ce sont les

titres des sultans consécrateurs. Une particularité secondaire, curieuse peut-être à étudier, est la nature des signes renfermés dans certains médaillons, et qu'on pourrait assimiler à nos armoiries européennes. Dans le spécimen appartenant à M. le baron Gustave de Rothschild, c'est un mulet chargé d'un coffret; dans les lampes de M. le comte de Nieuwerkerke, de MM. Basilewsky, Schefer et Carrand, c'est une sorte de coupe ou calice d'un rouge vif; une fleur de lys caractérise celle de M. le baron Alphonse de Rothschild, tandis qu'un écu taillé en pointe figure sur une autre à M. Schefer. Cette armoirie manque quelquefois, comme sur la lampe de M. Goupil, dont le col est simplement orné de fleurs; enfin, des bordures ou des fonds sont comme damasquinés en délicats traits rouges dessinant des arabesques rehaussées d'or. Ces magnifiques spécimens, créés entre le XIII^e et le XV^e siècle, donnent une haute idée du talent des verriers arabes sans nuire à la réputation de ceux de l'Iran; en effet, on ne saurait refuser à ceux-ci la curieuse bouteille si artistement ornée qu'expose M. le baron Gustave de Rothschild, ni celle plus caractéristique encore par ses riches entrelacs et ses médaillons à fong-hoangs, tirée de la collection de M. le baron Alphonse de Rothschild. Une autre bouteille à anses travaillées à la pince (à M. Schefer) peut être d'origine arabe; quant à la coupe sur piédouche, de la même collection, où l'or brillant s'étend en bordures délicates comme un filigrane ou rehausse une bordure à fines inscriptions alternant avec des personnages microscopiques, nul autre qu'un Persan n'a pu la concevoir et l'exécuter. Il y a donc là des analogies que les curieux parviendront à reconnaître par une critique sévère, et en repoussant les confusions qu'un empirisme commode introduit trop souvent dans les choses d'art. Puisque nous avons commencé par les vitrifications, signalons leur emploi en Perse sur les métaux. M. le duc de Martina expose une boîte à bétel des plus curieuses, en cuivre repoussé; elle a reçu dans toutes ses cavités des émaux que l'artiste a fondus sans les poncer, puis certains médaillons ont été parsemés de gouttelettes d'émail qui font comme une décoration de demi-perles. M. Michelin est le possesseur d'une autre pièce non moins remarquable: c'est une aiguière sur son plateau en cuivre rouge très-mince, en partie repoussé, en partie gravé à la pointe; dans l'ornementation saillissent des petits médaillons circulaires où l'on a figuré, en émaux polis et usés après la fusion, la figure adoptée par les Japonais pour exprimer les trois forces de la nature. Ces motifs clairs, se détachant sur le fond sombre du métal, sont du plus piquant effet.

Au surplus, qui a su travailler le cuivre avec plus de talent que les



LANTE DE MOSQUÉE EN CUIVRE.

(Collection de M. Schefer.)

Persans et les Arabes? Qu'on jette les yeux sur les bassins nombreux qui meublent la salle, et l'on verra quelle infinie variété d'ornements ingénieux courent en relief ou se gravent sur le métal docile; voici des braseros à M^{me} la vicomtesse de Brémond, à MM. le capitaine Jaurès, le comte de Mornay, Méchin, Goupil et Léonce Mahou; leurs dimensions colossales n'ont pas effrayé l'artiste, qui les a couverts d'un véritable nielle de fins motifs servant de fond à des inscriptions élégantes; d'autres pièces aux mêmes amateurs portent cette armoirie au calice dont nous signalions tout à l'heure la présence sur les lampes de verre. Un bassin à M. Jacqueley-Bey est inscrit du nom du sultan Abou-Bekr-Mohammed (Maleck-Adel); d'autres offrent dans leurs médaillons des sujets à figures incrustés d'argent. Quant aux flambeaux, leur variété, par la forme et par les détails, défie toute description. MM. Gustave de Rothschild, Méchin, Schefer, en exposent dont le fût cylindrique ou à pans rappelle nos chandeliers anciens. MM. Basilewsky et Alphonse de Rothschild en ont dont la base conique, à plateau supérieur, supporte un fût très-court, à filets saillants; des médaillons, des personnages et des inscriptions souvent damasquinés ornent ceux-ci; un autre, de la collection Basilewsky, supporté par trois pieds, à fût noueux et à large cuvette, semble se rapprocher du type byzantin. Pourtant la finesse d'ornementation de ces pièces volumineuses n'est rien, si on la compare au travail des boîtes hémisphériques couvertes appartenant à MM. le baron Alphonse de Rothschild, Goupil, Patrice Salin et à M. le baron Charles Davillier, ou aux chauffe-mains percés à jour de MM. Delaherche et Barre.

Les cafetières finement ciselées de M. le baron de Sénevas, de MM. Jacqueley-Bey et Cornu, méritent aussi une étude sérieuse. Enfin, une série d'aiguières, porte-lampe et flambeaux, exposée par M. Méchin, semble particulièrement curieuse par la finesse de ses gravures à personnages et animaux, œuvre évidente d'un même artiste ou d'un même atelier.

Ce qui appelle encore l'intérêt, c'est la lampe de mosquée en cuivre percé à jour, munie de ses chaînes de suspension, dont nous donnons la figure; comme la pièce du Louvre, si savamment décrite par notre ami A. de Longperrier, elle montre le but de ces offrandes religieuses et leur étroite liaison avec le texte même du Coran.

Le temps nous manque pour nous arrêter aux armes de l'Iran; mais les curieux devront étudier en détail les trophées splendides de M. Basilewsky, du colonel baron Bro de Comères et de M. le comte de Mornay; ils y trouveront de nombreux motifs d'admiration.

Pour terminer avec les métaux, convierons-nous les dames devant

la vitrine où M^{me} Schefer a placé ses gracieux bijoux? Les dames, soit : elles ont toute la délicatesse de goût nécessaire pour juger; mais les artistes ! qu'ils voient l'étroite relation qui unit ces ouvrages avec les antiques de la collection Campana; qu'ils étudient ces tissus à mailles déliées, ces gracieux motifs en strigiles rehaussés de pierres et animés par des pendeloques tremblantes; il y a là mille motifs d'inspirations neuves.

Revenons maintenant à notre chère céramique, et contemplons d'abord



CAPETIÈRE PERSANE, A M. DELANGE.

les fragments architectoniques et les plaques de revêtement qu'on ne pourra bientôt plus retrouver que dans les collections européennes. Voici les morceaux recueillis à Brousse par M. Léon Parvillée, et qui proviennent du tombeau de Mahomet I^{er}. On sait quelle sensation cette intéressante collection a produite en 1867; elle donnait enfin un type certain des fabrications de l'Asie Mineure au xiv^e siècle. Trois genres de procédés semblent y avoir été en usage : la sculpture émaillée, les plaques à dessin saillant renfermant comme une cloison les couleurs diverses, et enfin les faïences peintes; dans celles-ci on distingue des carreaux de style purement persan, d'autres où les couleurs se dégradent par un procédé analogue à celui des émaux cloisonnés byzantins et une véritable peinture sous couverte sans aucune ressemblance avec les autres céramiques anciennes.

Or, que conclure de ceci? Selon nous, c'est que l'Asie Mineure, déjà dotée sous les Grecs d'une céramique brillante, a ambitionné une renaissance à l'époque musulmane, et que, pour y arriver, elle a, comme l'enseigne l'histoire, appelé des artistes de l'Iran qui, formant école, ont varié leurs procédés en s'inspirant de tout ce qu'ils voyaient autour d'eux. Plus cette école s'est prolongée, plus elle a perdu les traditions



BOETZL.

SURAHÉ EN FAÏENCE DE PERSE

(Collection de M. Schefer.)

premières; cédant enfin aux influences modernes, elle est entrée dans la voie ornementale que nous révèlent les petits vases d'usage et les tasses exposés par MM. Valpinson, Millet, Delange, et dont nous donnons le type.

Pour retrouver les grandes arabesques, les cyprès symboliques, les fleurs aimées des Persans, retournons donc aux revêtements appartenant à MM. Meymar, Collinot, Savoy et C^e, et surtout constatons qu'ici la matière, les émaux, le style, sont les mêmes dans les plaques, les vases

et les vaisselles diverses. Nous allons par suite étudier, sans distinction d'emploi, les décors variés que peut offrir la faïence persane. L'un des plus élégants est sans contredit celui où le blanc de l'émail s'unit au bleu de cobalt et au ton céleste ou turquoise obtenu du cuivre; la bouteille à vin (*suralé*) de la collection Schefer est le chef-d'œuvre de ce genre, qu'on retrouve d'ailleurs dans les carreaux de M. Meymar, dans un plat à M. le capitaine de vaisseau Jaurès et un charmant pot à anse à M. Maillot du Boullay.

Plus riches encore sont les faïences où les deux tons dont nous venons de parler se mêlent à un vert olivâtre rompu et au manganèse plus ou moins intense; de grands plats appartenant à MM. Schefer, Galichon et au capitaine Jaurès sont, non-seulement des modèles de vigueur et d'harmonie par la coloration, mais aussi d'admirables types du génie inventif des ornemanistes iraniens.

Arrêtons-nous maintenant aux riches peintures où le vert vif, le rouge intense, le bleu pur unissent leur éclatante gamme pour reproduire les arabesques parmi lesquelles jouent les cyprès, les tulipes, les roses et ces mille fleurettes, ornements des jardins où aiment à rêver les poètes. Là encore MM. Jaurès, Patrice Salin, Dr Mandl, de Théis, de Sénevas, ont à nous montrer de brillants spécimens : une bouteille à M. Meymar et des pots à anse à M. le baron de Sénevas, au capitaine Jaurès, à MM. Schefer et Lequeu sont également remarquables; citons pourtant hors ligne un plat à M. le comte de Neuwerkerke où, sur un fond bleu, se découpent des arabesques et des fleurs entourant un bel oiseau, le simorg fabuleux; ce même oiseau se détache sur un fond rouge dans la pièce appartenant à M. Larroque.

Pour nous toutes ces choses sont évidemment persanes : leurs fonds imbriqués, les objets qu'elles représentent ne peuvent laisser aucun doute à cet égard; et si nous devons chercher à l'Exposition la trace de cette fabrique artificielle et presque moderne de l'île de Rhodes, nous en trouverons les spécimens parmi la foule des céramiques remarquables encore, mais d'ordre secondaire par la matière et l'exécution. C'est également à la Perse qu'il faut attribuer les plaques de revêtement à relief représentant un cavalier et exposées par MM. le baron Davillier, Meymar et Dutuit.

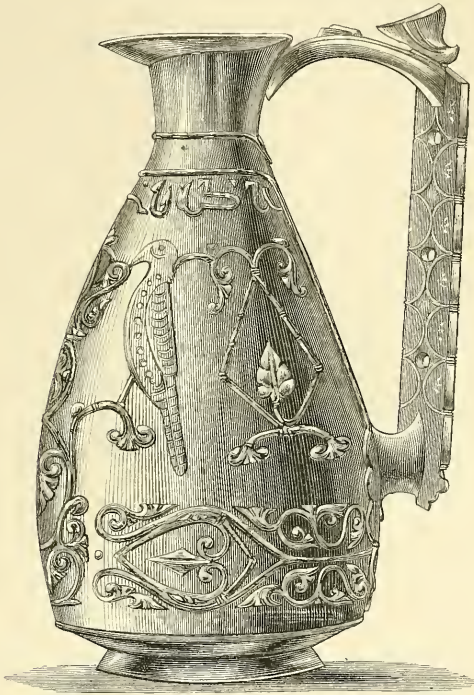
Une question des plus curieuses surgit à propos d'une faïence de la collection Schefer; c'est une lampe votive de la même forme que celles de verre émaillé; ses inscriptions la font remonter au xv^e siècle, et elle porte même le nom de son auteur. Or, deux choses sont à remarquer ici : d'abord, c'est que les lampes n'avaient pas pour but spécial de concourir à l'éclairage des mosquées; ensuite, c'est qu'il n'y a aucun rapport

technique entre cette pièce et les autres faïences déjà décrites. En effet, le fond vert olive foncé est relevé, à la pointe, d'un damassé blanc qui aide à enlever, sans trop de dureté, les inscriptions blanches et les arabesques du décor. Ce système, nous le retrouvons dans un magnifique plat appartenant à M. le Dr Mandl, plat décoré en outre de fleurons d'un ton rougeâtre métallique, nous le revoyons plus affaibli dans une gargoulette exposée par M. Milet; ces spécimens, qu'on pourrait éche- lonner du xv^e au xvii^e siècle, sont sans analogues, sauf certaines plaques de revêtements du ix^e siècle, à MM. Meymar et Collinet, où, sur le même fond, existe un damassé blanc en réserve, servant à détacher de grands caractères arabes en relief, émaillés bleus, et des perroquets relevés de touches de bleu turquoise. Il est à remarquer que dans les diverses parties de cette frise, provenant de la mosquée d'Ebn-Touloun, au Caire, les têtes des oiseaux ont été brisées par des musulmans scrupuleux. Nous ne pouvons nous défendre ici de faire un rapprochement : il existe au Louvre un vase en cristal de roche d'origine arabe orné de palmettes et de rinceaux byzantins et du même oiseau; ne pourrait-on tirer de là une probabilité d'origine, fortifiée par la forme et l'usage de la pièce de M. Schefer? La faïence à fond vert, à reflets métalliques, serait alors positivement arabe et aurait servi peut-être de type aux ouvrages dorés produits ultérieurement par les Arabes et les Mores.

Abordons maintenant un ordre de produits moins caractérisés, la porcelaine; et d'abord, disons-le hautement, la Perse, avant d'obtenir la poterie kaolinique, a eu sa porcelaine tendre, sorte de poterie siliceuse intermédiaire entre la faïence et la pâte translucide chinoise. Ici la perfection dans cette voie semble suivre l'ordre inverse des temps; nous trouvons d'abord la porcelaine émail dans une belle coupe ornementée de jours cloisonnés, exposée par M^{me} Bury Palliser; la porcelaine tendre à reflets métalliques se voit dans une jolie bouteille à fond bleu, une autre blanche à dessins bruns de la collection Schefer et une tasse de notre suite; enfin la faïence en partie translucide se manifeste dans un porte-bouquets à M. Reiber, une bouteille à pans et à personnages et une gourde aplatie à piédouche appartenant à M. le baron Ch. Davillier; la même demi-porcelaine presque moderne, à décor polychrome, est exposée par M. Paul Gasnault, avec de magnifiques pièces ajourées.

Quant à la porcelaine dure, l'emploi en était indiqué aux Persans par la nature de leur sol et par l'exemple des peuples voisins; aussi, cette porcelaine était-elle parfaitement connue au xviii^e siècle; Savary des Brulons en parle en ces termes : « On fait dans toute la Perse une très- grande quantité de porcelaine, mais si belle et si parfaite, qu'elle se

« distingue difficilement de celle de la Chine pour laquelle les Hollandais, qui en apportent beaucoup en Europe, ont assez souvent coutume de la donner. » Les catalogues et inventaires du même temps la men-



VASE ARABE EN CRISTAL DE ROCHE.

(Musée du Louvre.)

tionnent également ; il est donc à peine compréhensible qu'on ait douté de sa nationalité, que l'Exposition va rendre d'ailleurs indiscutable.

Voici d'abord une aiguière à laver, sur son plateau à jour (collection Schefer), dont la forme et l'usage sont évidemment persans ; or, s'il était permis d'avancer un fait aussi singulier, on pourrait dire qu'elle est de la même main qu'une bouteille en faïence exposée par M. Meymar : c'est

la même fleur centrale, ce sont les rinceaux analogues, en un mot c'est le décor inspiré par les Chinois, mais autrement écrit. Pour continuer à parler des pièces bleues, signalons une autre aiguière complète du musée de Limoges, mais surtout les trois autres aiguières sans plateaux de la collection Schefer; deux se datent par les armoiries européennes qu'elles portent, et qui certes ne sont pas de commande, car les pièces, montées en Perse, sont restées en usage dans le pays. La troisième est plus curieuse encore en ce que sa surface, semée de fong-hoang dans les nuages, a été rehaussée de pierres précieuses enchâssées dans des chatons d'orfèvrerie. Ce caractère, saisissable pour tous ceux qui auront étudié les jades de la Perse et surtout la curieuse coupe couverte de M. le duc de Martina, s'appuie sur deux autres: le mode de cuisson et de fabrication des vases, et le style des oiseaux. En Perse, la porcelaine est mise au four sur un gros sable qui reste attaché sous les pièces, à moins qu'on n'en use le pied; la pâte, moins fine que celle de Chine, a une tendance à se fendre dans les parties simplement collées à la barbotine: ici cet accident s'est produit; le col s'est détaché du reste et a été fixé par de fines attaches. Quant aux oiseaux, simorgs ou fong-hoangs, ils n'ont rien de l'art chinois et sont en tout semblables à ceux émaillés sur la bouteille de verre de M. de Rothschild. Parmi les autres bleus bien caractérisés citons un grand bol gravé de bâtons rompus, à M. Paul Gasnault, et une foule de vases, de plats et de bouteilles à vin; trois de celles-ci appellent l'attention par leurs bâtons rompus, leurs autres suspendues (motif uniquement persan) et les inscriptions qu'elles portent; c'est un quatrain par lequel le poète invite les buveurs à user de la liqueur enivrante et « à oublier ainsi les soucis de ce vallon de larmes; *Mei benouch*, bois du vin! dit-il, *né boud djudâi-biderdi*, on ne se sépare pas sans souffrances! *dch surahi*, donne-moi la surahé! » Ces curieuses bouteilles des collections Gasnault, Michelin et de notre suite, sont doublement précieuses puisque, en affirmant leur origine, elles nous instruisent de leur nom.

La porcelaine dure de Perse admise, — et elle ne paraît pas discutable en présence de ces spécimens ni de la délicieuse petite bouteille appartenant à M. le duc de Martina, où des fonds manganèse entourent les arabesques bleues, — il est facile de comprendre que des artistes rompus à l'emploi de la palette minérale, pour la décoration de leurs faïences, aient cherché à l'appliquer sur la couverte feldspathique. Les porcelaines persanes de famille verte sont donc assez fréquentes et parfaitement caractérisées; une gargoulette qui nous appartient montre, par ses rinceaux terminés en tulipes ornementales, ses faux godrons, etc., le type

national, non moins bien écrit dans un récipient à eau et une potiche ventrue à M^{me} Fleuriot. Cette dernière pièce, dont les fonds sont entièrement couverts de mosaïques en rouge de fer, nous introduit à un second genre plus voisin de celui de la Chine; les bouquets, les emblèmes sacrés ou même les personnages sont empruntés au Céleste Empire; mais le style du dessin, la nature des émaux, sont faciles à reconnaître; de nombreuses pièces à M. le duc de Martina, à M. Paul Gasnault, à M^{me} Fleuriot, représentent cette curieuse porcelaine aux Champs-Élysées; on remarquera



RÉCIPIENT DE NARGHILÉ.

(Collection de M. Dutuit.)

surtout une grande gourde carrée de base, émaillée en dessous d'un vert foncé, et une pièce à double paroi de la collection Martina.

Un décor intermédiaire est celui où des bordures et des bouquets sinoïdes se mêlent à des palmes variées; cette porcelaine, répandue dans les collections Martina, Gasnault, Malinet et Fleuriot, a toute la richesse des étoffes précieuses de cachemire. Et comme si tous les passages devaient se révéler dans ces curieuses céramiques, voilà un récipient de narghilé où, avec la décoration courante de la famille verte, se montre un fond brun semblable au tse-kin-yeou des Chinois. Classée dans la riche collection de M. Dutuit, cette pièce a tous les intérêts réunis; elle est jusqu'à

présent la seule que nous connaissons pour l'usage des fumeurs; sa calotte sphérique inférieure est teintée du même vert intense que le dessous de la gourde de M. de Martina; enfin elle rattache les porcelaines persanes de famille verte à la fabrication des théières et bouteilles à fond brun décoré de bouquets d'engobe blanche, exposées par MM. Paul Gasnault et par nous-même.

Nous pourrions encore mentionner, parmi les porcelaines persanes, des petites tasses à double paroi d'un émail blanc voisin du blanc de Chine, mais dont l'ornementation ajourée consiste en une sorte de guirlande de fleurs; nous citerions après celles-ci une tasse entièrement à jour, où les mêmes fleurs sont rehaussées de traits gravés dans la couverte, tandis qu'une grecque, enlevée par le même moyen, forme une bordure charmante vers le bord supérieur.

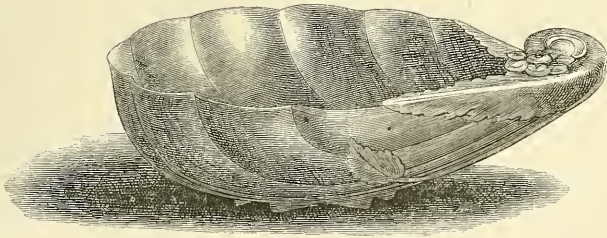
Mais l'espace nous manque, et nous avons encore une question grave à discuter. Pour nier l'existence des porcelaines dures persanes, on s'est appuyé d'abord sur le style chinois de certains décors, puis sur la présence de sujets empruntés à la mythique ou à l'histoire du Céleste Empire; enfin, on a fait remarquer qu'il arrivait parfois que des caractères chinois ou des marques emblématiques occupassent le revers des pièces. Le fait est exact, il ne pouvait nous échapper, et c'est là une de ces mille choses qui viennent surprendre le travailleur sérieux et le mettre en garde contre ses convictions les plus arrêtées. La raison dit bien qu'au moment où des caravanes nombreuses apportaient la porcelaine de Perse dans des ports lointains pour la vendre comme originaire de la Chine, il était naturel qu'elle eût tous les signes nécessaires pour assurer la fraude; l'étude prouve même ceci: c'est que la plupart de ces inscriptions sont tronquées, illisibles et tracées par des gens qui en ignoraient le sens et même la construction habituelle.

Eh bien! nous ne nous retrancherons pas derrière cette argumentation facile, et nous dirons la vérité tout entière. Oui, à une certaine époque, que nous préciserons même, au commencement des grands Mings, il y a eu relation étroite entre les fabriques de l'Iran et celles du Céleste Empire; certains vases laissent l'observateur dans le doute sur leur origine réelle: ainsi une buire en partie celadonée, de la collection Malinet. En pourrait-on conclure qu'il s'agit là de commandes faites aux fabriques impériales de King-te-tchin pour l'empereur de la Perse? Non, car la date de cette période singulière, c'est-à-dire le nien-hao de Siouen-te (1426 à 1435), se retrouve très-lisiblement écrite sous le grand plat de faïence translucide qui nous appartient et dont le décor intérieur est entièrement composé de légendes persanes étendues en bordure ou combinées en médaillons;

ajoutons que nous avons observé d'autres inscriptions chinoises, dynastiques ou votives, sur des faïences persanes bien caractérisées et à décor national.

Volontaires ou forcées, les relations dont nous parlions plus haut ont donc existé, et, soit à titre gracieux, soit autrement, le souverain de la Perse a dû faire inscrire avec soin, sur des ouvrages sortis des mains de ses meilleurs artisans, le nom d'un potentat étranger. Ces choses sont moins rares qu'on ne croit dans l'histoire agitée des peuples de l'extrême Orient, l'Exposition même se charge de le démontrer, puisque deux petites coupes en émail cloisonné de l'Inde, de la collection Martina, portent, en dessous, en beaux caractères chinois, le mot *tribut*.

A. JACQUEMART.



L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME

D'APRÈS LA CORRESPONDANCE DE SES DIRECTEURS

(1666-1792¹).

SUITE DES LETTRES DE DETROY.

23 octobre 1739.



Le s^r Fournier, de la maladie duquel j'ai eu l'honneur de vous informer (la petite vérole), mourut le 19 de ce mois, en recevant l'extrême-onction; le 17, il avait reçu le viatique. C'est une perte pour la peinture; ce jeune homme avoit beaucoup de talent, et son application au travail me fesoit espérer qu'il réussiroit... J'ai hier au Capitole, où l'on moule le nouveau *Lantini*²; je trouvai cet ouvrage fort avancé, et il sera fini la semaine prochaine.

18 mars 1740.

Le tableau de l'*Orgueil d'Amun* est entièrement fini; je commencerai incessamment la *Condamnation d'Amun*, qui est le septième et dernier de la *Suite d'Esther*. J'ai païé, selon vos ordres, au s^r de l'Estache 189 écus romains et 55 baïoques, valant mille livres de France³. Cette dépense extraordinaire m'oblige à vous prier, Monseigneur, de donner vos ordres pour que je puisse avoir de l'argent le plus tôt qu'il sera possible.

27 mai 1740.

Les s^{rs} Vanloo⁴ et Vassé sont arrivés ici le 20 de ce mois: j'aurai

1. Voir les livraisons des 1^{er} février, et du 1^{er} avril au 1^{er} septembre.

2. Statue antique nouvellement découverte, et que Detroy avait obtenu la permission de faire mouler immédiatement pour le roi.

3. De l'Estache, qui avait régi l'Académie par intérim durant huit mois (de la mort de Wleughels à l'arrivée de Detroy), avait demandé pour cet objet une indemnité, que le directeur général des bâtiments avait fixée à 4,000 livres.

4. Charles-Amédée-Philippe Vanloo, né en 1719, fils de Jean-Baptiste Vanloo.

L'honneur de vous rendre conte de leurs talents lorsque j'aurai veu quelque chose d'eux.

26 août 1740.

Il y a ici depuis quatre ans un jeune sculpteur appelé Verchaf, qui a travaillé chez M. Bouchardon. Quoiqu'il ne soit pas de l'Académie, je croi devoir vous informer, Monseigneur, de ses talents, qui se sont développés tout d'un coup. Ce jeune homme, n'ayant pas pu gagner un prix à l'Académie de Paris, quita de chagrin et s'en vint à Rome, où il arriva dans la dernière misère. Les pensionnaires l'entretinrent quelque tems, en le faisant travailler à la journée à dégrossir leurs ouvrages. Il trouva ensuite l'occasion de faire quelque chose pour son conte; il réussit assez bien, et il a fait de si grands progrès, que dernièrement je vis de lui le portrait d'un anglois et une cheminée ornée de figures grandes comme nature, dont je fus surpris : je ne crois pas qu'on puisse faire mieux. Quelque secours, Monseigneur, que votre bonté daigneroit lui accorder le meteroit en état de se faire connoître, et l'ôteroit de la nécessité où il est de faire des pieds de table et d'autres choses de cette nature pour vivre. Ce que j'ai l'honneur de vous représenter, Monseigneur, n'est pas sans exemple, et l'on a quelquefois donné de petites pensions à des jeunes gens qui n'étoient pas de l'Académie; et celui-ci est en état de travailler pour le Roy ¹.

25 novembre 1740.

Le s^r Hutin fait de grands progrès dans la sculpture; c'est de lui, la tête d'*Énocharbus*, qui doit arriver incessamment en France avec les ouvrages des s^{rs} Coustou et Boudard. Il demande à faire pour le Roy une copie du *Zénon*, qui est au Capitole; c'est une des plus belles figures drappées qui soit à Rome. Les s^{rs} Vassé et Saly ² vont faire une tête pour le Roy... Les copies du Vatican, des s^{rs} Halé et Faveray, sont finies; l'on prépare la toile pour la copie de la *Messe*, que doit faire (sur sa demande) le s^r Vanloo.

27 octobre 1741.

Je continue, Monseigneur, à suivre avec exactitude les coppies du

1. Sur l'avis favorable de Gabriel, Orry fit commander à Verchaf des modèles de vases, de groupes, etc.

2. Jacques Saly, sculpteur, entré le 3 octobre précédent en remplacement de Boudard, qui ne partit que plusieurs mois après. Parrocel, parti le 21 septembre, ne fut remplacé qu'un peu plus tard, faute de sujets capables en peinture.

Vatican. L'*École d'Athènes* sera finie dans quinze jours : elle sera au moins aussi bien que celles qui sont arrivées à Paris, dont M. Gabriel m'a écrit que vous aviez été content. Il y a beaucoup d'ouvrage dans cette copie : c'est le s^r Duflos qui l'a faite; jamais il n'y a eu de pensionnaire à l'Académie qui ait travaillé autant que lui pour le Roi. Outre la *Bataille* de Pietre de Crotone, que j'ai envoyé avec mes tableaux d'Esther, il avoit fait deux copies, qui ont été envoyées à Paris par M. Veughels ¹. Sur ce qui est commencé du *Miracle de la messe*, je puis vous assurer, Monseigneur, que le s^r Vanloo fera une très-belle copie de ce tableau. La *Bataille de Constantin* du s^r Blanchet sera admirable; quoiqu'il y travaille avec exactitude, je ne sai quand elle sera finie, parce qu'il y a un ouvrage prodigieux.

12 avril 1742.

J'ay été fort affligé en apprenant qu'on n'avoit pas été content des copies du Vatican que j'ay envoyées à la Cour. La connoissance que vous avez dans les arts et le jugement que vous en portez valent mieux que toutes les raisons que je pourrois alléguer pour les faire valoir. Cependant, Monseigneur, permettez-moy de vous représenter que j'y ay apporté toute l'attention possible, et que ceux qui y ont travaillé l'ont fait avec toute l'exactitude qui dépendoit d'eux : ils n'ont dessiné aucune figure qu'après l'avoir prise au voile, et c'est une permission que je n'ay pas eu peu de peine à obtenir. Les étrangers qui étoient à Rome au tems du conclave en ont été fort contens, et les Italiens même les ont beaucoup louées, de sorte que, pour le dessein, je ne crois pas qu'on puisse y trouver quelque chose à reprendre; pour ce qui est du coloris, ceux qui connoissent la fresque de Raphaël savent bien que ce n'est pas la partie dominante de cet admirable auteur.

9 novembre 1742.

Je suis bien charmé que l'aplaudissement que vous avez donné à mes tableaux (la *Suite de l'Histoire d'Esther*) me procure encore le plaisir de travailler pour le Roy. Parmi tous les sujets qui sont susceptibles de noblesse et de magnificence, l'histoire de Salomon et celle de Jason me paroissent considérables. Je ne puis point à présent avoir l'honneur de vous envoyer aucun projet des tableaux de l'un ou de l'autre sujet; ce n'est qu'en les lisant avec attention qu'on peut saisir de ces heureux moments, où le peintre exerce son génie et où le spectateur se récréé la vue.

1. Duflos quitta Rome un an après.

7 décembre 1742.

Dans la persuasion où j'ay été que vous choisiriez l'histoire de Jason, pour ne point perdre de tems, j'ay fait une esquisse de la plus grande pièce, représentant *Jason qui enchante les deux taureaux*. C'est une fort grande composition ; j'auray l'honneur de vous l'envoyer aussitôt qu'elle sera en état d'être roulée.

13 février 1743.

J'ai retardé d'un ordinaire à envoyer les sept esquisses de l'histoire de Jason, à cause du mauvais tems qui les a empêché de sécher plus tôt. Je vous prie, Monseigneur, de me les renvoyer aussitôt que vous aurez fait vos observations ; la toile est toute prête pour commencer le plus grand ¹... Par le choix que vous me laissez du s^r Saly ou du s^r Vassé,

1. Detroy joint à sa lettre l'explication de ces esquisses, dont plusieurs furent modifiées :

« I. Médée, allant faire sa prière à la déesse Hécate, vieil autel qui était au fond d'un bois, rencontre Jason. Après lui avoir fait promettre qu'il serait éternellement à elle, cette princesse lui donne des herbes enchantées, dont elle lui explique l'usage. Comme l'amour de Médée était fondé sur la foi conjugale, que Jason venait de jurer, on a mis l'allégorie de l'Amour qui tire une flèche que l'Hymen conduit dans le cœur de Jason.

« II. Jason, au champ de Mars, en présence du Roy, de Médée et de tout le peuple de Colchos, se présente au-devant des deux taureaux défenseurs de la Toison d'or. Ces animaux jettent sur lui des regards pleins de fureur, vomissent des tourbillons de flammes, remplissent l'air de poussière et de fumée. Les Argonautes reculent d'épouvante et font des vœux pour la conservation de leur chef intrépide. Jason leur présente les herbes de Médée pour les enchanter.

« III. Jason, immédiatement après avoir dompté les taureaux et les avoir contraints de subir le joug, leur fait labourer ce même champ de Mars, où il sème des dents de serpent. Il voit sortir des guerriers qui l'attaquent ; mais, les ayant divisés avec une pierre, ils tournent tous leurs armes les uns contre les autres et s'entre-tuent. Les Argonautes applaudissent cette victoire ; ils en montrent leur joie par toute sorte de témoignages et viennent embrasser le victorieux.

« IV. Jason, ayant endormi le dragon qui veillait auprès de la Toison d'or, enlève ce dépôt. Tout se dispose de l'autre côté pour le départ de Jason, qui doit se rembarquer, chargé de cette dépouille, avec Médée et la troupe des Argonautes.

« V. Médée, devant la porte de son palais, au milieu de l'appareil magique qui avait servi au rajeunissement du vieil Éson, le présente à Jason, son fils, au même état que ce vieillard s'était vu quarante ans auparavant. La joie, la tendresse, l'admiration et la reconnaissance éclatent dans leurs actions.

« Les sujets de ces cinq premiers tableaux sont tirés du septième livre des *Métamorphoses d'Ovide*, fables première et suivantes. Les deux derniers y sont si peu circon-

pour finir la figure de l'*Antin*¹, je l'ai donné au s^r Saly. Ce n'est pas qu'ils ne soient tous deux en état de se faire honneur ; mais je crois que celui-ci se laissera moins emporter à la vivacité de son goût, et qu'il suivra avec la dernière exactitude la finesse de cette admirable antique.

28 juin 1743.

Je viens d'examiner avec de meures reflections les esquisses qui m'ont été renvoyées, et de les confronter avec les objections qu'on y a fait. J'ai trouvé que, par les changemens considérables que j'y puis faire par mon propre génie, et en suivant les avis qui m'ont été donnés, je pourrais rendre ce sujet agréable à la Cour, à vous, Monseigneur, et au public. En cas que j'obtienne la permission de commencer cet ouvrage, je m'engage à débiter par celui où l'on a fait le plus d'objections, qui est le grand, et de le faire pour mon compte s'il n'a pas le bonheur de plaire.

9 août 1743.

Je viens de dessiner sur la grande toile le plus grand tableau de l'histoire de Jason : j'en change entièrement la composition. Attendu qu'on en voit mieux l'effet que sur une petite toile, quand toute la disposition en sera établie, j'auray l'honneur de vous en envoyer une esquisse.

30 août 1743.

J'eus l'honneur de vous écrire, il y a quelque tems, que les s^{rs} Vanloo, Hutin et Guai devoient bientôt s'en retourner en France : ils sont partis cette semaine, après avoir fait du progrès chacun dans leur talent. Le s^r Guay a fait ici de très-belles études d'après l'antique ; il a travaillé

stanciés. que j'ai été obligé de me servir d'autres anciens auteurs, comme Euripide et Sénèque, dans leurs tragédies de Médée.

« VI. Créûze, dans son appartement, revêtu de la robe éclatante d'or et de rubis, présent fatal de la cruelle Médée, et la couronne brûlante sur la tête, commence à sentir les effets de l'une et de l'autre et tombe au pied de son trône. Créon et Jason, qui étaient accourus, sont saisis d'horreur à ce spectacle ; le premier s'empresse d'arracher ce funeste vêtement : mais le charme passe jusqu'à lui ; il est pénétré des mêmes feux qui dévoraient au-dedans sa fille infortunée.

« VII. Médée, sur son char tiré par deux dragons volants, reproche à Jason sa perfidie et lui montre les deux enfans provenus de leur mariage, qu'elle venait de massacrer. Jason la supplie de lui donner au moins la triste consolation de pouvoir les embrasser ; mais, pour mettre le comble à sa fureur, elle les lui refuse et les emporte avec elle... Dans le fond du tableau, on voit le palais de Créon embrasé. »

1. Laissée inachevée par Marchand, mort le mois précédent.

avec succès, et chacun a trouvé qu'il surpassait infiniment dans son art les premiers maîtres de Rome et de toute l'Italie. Il a fait un honneur infini à la nation. Je ne vous parle pas des talens des sieurs Vanloo et Hutin : on a vu leurs ouvrages à Paris. Le premier a copié d'après Raphaël le *Miracle de la messe*, et le s^r Hutin, qui s'est adonné à la sculpture, a envoyé une tête d'*Achénobarbus*, père de Néron. Il faut espérer qu'ils deviendront de grands sujets.

24 janvier 1744.

Je suis bien sensible, Monseigneur, à la confiance que vous voulez bien avoir en moi pour l'exécution de l'histoire de Jason. Le grand tableau est entièrement fini, et, malgré les approbations qu'il a à Rome, je me sentirois bien plus flatté s'il pouvoit avoir votre suffrage... L'Académie de Saint-Luc vient de m'élire pour son chef, sous le nom de prince. J'ai fait ce que j'ai pu pour refuser cette dignité; mais il a fallu céder aux instances réitérées de M. le marquis Théodoli, d'une illustre maison de ce pays-cy, et mon prédécesseur dans ce poste.

1^{er} juillet 1744.

J'eus l'honneur de vous écrire, il y a quinze jours, au sujet du départ des sieurs Hallé et Roettiers, qui retournent en France. Le s^r Faveray vient de partir pour Malte; quelques ouvrages, qu'il avoit envoyés en ce pays-là, aiant été fort goûtés, plusieurs chevaliers de Malte luy conseillèrent d'y aller, lui promettant de lui faire trouver les occasions d'exercer ses talens. Il a de l'esprit, de l'habileté et de la conduite; il fera sûrement honneur à la nation. Il retournera en France après avoir passé là quelque tems.

30 décembre 1744.

Les rapports qu'on vous a faits sur les études des élèves sont si dénués de probabilité, qu'ils ne peuvent avoir été faits que par des gens qui n'ont aucune connoissance de cette Académie. Ces jeunes gens viennent ici déjà fort avancés dans la peinture; on ne les envoie à Rome que pour étudier d'après les grands maîtres; je leur procure toutes sortes de commodités pour pouvoir le faire avec succès, soit dans le Vatican ou autres endroits; et, dans ce cas, il est inutile que je prenne, comme on dit, le pinceau pour les corriger, puisqu'il suffit que je leur dise mon sentiment, et de leur recommander de bien examiner l'original qu'ils ont devant les yeux. Quant à ce qu'ils font de génie, ils ne me le montrent souvent que quand le tableau est fini, et, de plus, ils sont si remplis de la manière de leurs maîtres qu'ils ont eu à Paris, que ce seroit les dégoûter

que de leur faire prendre une autre stile. Je me suis toujours contenté de leur dire mon sentiment, soit sur leurs desseins, soit sur la composition, mais toujours sans y mettre les mains. Telle a été, je crois, l'intention de la cour, dans l'institution, d'y établir un supérieur qui eût soin de la conduite et des ouvrages des pensionnaires. Mes prédécesseurs n'étoient guère en état d'en faire davantage, et si l'intention de la cour avoit été qu'ils instruisissent les élèves, je crois qu'elle auroit été difficilement exécutée.

27 janvier 1745.

Vous savez, Monseigneur, tous les malheurs qui me sont arrivés depuis trois ans : d'une famille nombreuse, il ne m'est resté qu'une fille, qui est chez les dames de la Visitation Sainte-Marie, sous la direction de M. de Chimay. Quoiqu'elle soit fort jeune, on m'avoit déjà proposé un parti pour elle ; je me suis enfin déterminé pour M. de Courten, officier dans les gardes wallones au service de Sa Majesté Catholique. Il est âgé de treize ans, et est fils de M. de Courten, ingénieur en chef des armées espagnoles, et dont le nom et la famille sont connus depuis longtemps en France. Comme il y a du temps d'ici à la consommation du mariage, il doit, en attendant, quitter le service espagnol et prendre celui de France, soit dans le régiment qui porte son nom, soit dans les gardes suisses.

31 mars 1745.

Je viens de recevoir une lettre de M. Gabriel, par laquelle il me marque que le grand cabinet de Mgr le Dauphin est orné avec la tenture d'*Esther*, et que, faute de deux petites pièces ou d'une grande, on n'a pas pu orner le fond de la chambre. Comme cette histoire est susceptible de plusieurs beaux sujets, peut-être qu'en cherchant soigneusement on en pourroit trouver un ou deux de ceux qui n'ont point été traités dans la première. Si vous me donnez vos ordres pour l'exécuter, j'en choisirais un ou deux qui pourroient paroître les plus intéressants, et j'y travaillerois aussitôt.

Le quatrième tableau de l'histoire de Jason est fini...¹ Le sr Duflos, peintre pensionnaire de cette Académie, vient de partir pour s'en retourner en France. C'est lui qui a fait l'*École d'Athènes* et plusieurs autres copies pour le Roy. Il en auroit commencé une autre grande au Vatican ; mais l'air de Rome lui est devenu contraire, et les maladies fréquentes dont il a été attaqué ne lui ont pas permis, par le conseil des médecins, de rester plus longtemps dans ce pays.

1. Les autres furent terminés entre cette date et le 31 août 1746.

28 avril 1745.

M. de Canillac (ambassadeur de France) se prépare à donner de grandes fêtes pour le mariage de Mgr le Dauphin. L'on espéroit qu'il consuleroit en quelque façon l'Académie là-dessus; il y avoit lieu de s'en flatter par la justice que les Italiens mêmes rendent à plusieurs de nos pensionnaires, qui, soit pour les décorations, soit pour l'architecture, sont bien en état de faire honneur à la nation. Le connétable de Naples, depuis bien des années, ne se sert que d'eux pour les compositions des feux qu'il fait faire ici tous les ans, à l'occasion de la haquenée qu'il présente au pape pour l'hommage du roy de Naples au Saint-Siège. Notre ministre aura sans doute ses raisons pour avoir préféré le s^r Panini, peintre de perspective en petit, aux peintres et aux architectes de cette Académie, dont cependant les talens ne laissent pas d'être connus par les étrangers...

20 avril 1746.

J'ai reçu, il y a quatre jours, une lettre de M. Le Blond, consul de France à Venise, par laquelle il me marque que le s^r Potain, étant arrivé vers les confins de Parme, n'avoit pas pu passer plus avant, attendu que les passages étoient bouchés de tout côté par les armées espagnoles et autrichiennes, et qu'il lui avoit conseillé de retourner à Venise, où il étoit arrivé depuis quelques jours. Il a levé le plan de tant de théâtres en Italie, que je crois qu'on peut se passer de celui de Parme. Je lui ai écrit qu'il pouvoit s'en retourner en France par la voie de Livourne... Le s^r Dumont, architecte ¹, vient d'être reçu à l'Académie de Saint-Luc, avec une approbation universelle sur le bâtiment qu'il a fait pour notre consul. Il seroit fâcheux pour lui qu'un retour précipité en France l'empêchât de finir cet édifice, qu'il lui est honorable et avantageux de terminer.

8 juin 1746.

J'ai eu l'honneur de vous écrire, il y a huit jours, que les s^{rs} Mignot et Adam ² sortiroient de l'Académie à l'arrivée du s^r Hason, attendu que l'école se trouveroit composée de treize élèves. Le s^r Hason est arrivé depuis quelques jours, et j'ai cru que vous ne désapprouveriez pas que je les fisse rester encore quelques semaines à la pension, pour voir une

1. Gabriel-Martin Dumont, né vers 1720, arrivé à Rome le 3 octobre 1742.

2. Gaspard Adam, frère des deux sculpteurs dont il a été question plus haut, né en 1710, n'étoit arrivé que le 3 novembre 1742, ainsi que Pierre Mignot, sculpteur.

canonisation qui se fait à la fin de juin et qui est une fonction qu'on ne voit guère qu'une fois sous chaque pontificat.

7 juin 1747.

Vous me demandez information des talens du s^r Larchevêque, sculpteur, élève de cette Académie ¹. Depuis un an qu'il est arrivé, il n'a point cessé de travailler, soit à dessiner, soit à faire des modèles, et dont j'ai bien lieu d'être content, y aiant bien du goût dans tout ce que je vois de lui. Il s'est trompé dans le nom de la figure qu'il demande à faire : c'est un *Zénon* et non pas un *Platon*. Il a été mis au Capitole sous ce pontificat, et je le fis mouler aussitôt; c'est une des plus belles figures drapées de l'antique, et je ne doute pas que le s^r Larchevêque ne s'en tire avec honneur ²?

24 janvier 1748.

Je ne vous ai point envoie depuis quelque temps un détail des douze élèves qui composent l'Académie, et dont voici les noms et les talens :

Le s^r Saly, sculpteur, qui a fait la figure en marbre de l'*Antinoüs*, qui est une des plus belles copies qui se soient faites à l'Académie; il est arrivé à Rome le 13 octobre 1740.

Le s^r Le Lorrain ³, peintre, arrivé le 30 décembre de la même année, fait une copie au Vatican, d'après Raphaël.

Le s^r Challes, l'aîné, peintre ⁴, arrivé le 3 novembre 1742, fait aussi une copie au Vatican.

Le s^r Vien ⁵, peintre, arrivé le 21 décembre 1744, attend qu'il y ait une place au Vatican pour faire une copie pour le Roy.

Le s^r Challes, le cadet, sculpteur ⁶, qui fait le bas-relief en marbre de l'*Antinoüs* du cardinal Alexandre Albani, arriva à Rome le 21 décembre 1744.

Le s^r Jardin, architecte ⁷, arrivé le même jour.

Le s^r Tiersonnier, peintre, arrivé le 1^{er} novembre 1745.

Les s^{ts} Petitot, architecte, Larchevêque et Gilet, sculpteurs, sont

1. Né en 1721, mort en 1778, après avoir séjourné longtemps en Suède.

2. Orry avait ordonné de ne plus faire faire de copies en marbre aux élèves sculpteurs. On dérogea à cette règle pour Larchevêque et pour d'autres. (Lettre du 14 janvier 1747.)

3. Louis-Joseph Le Lorrain, né en 1715, plus tard premier peintre du roi.

4. Charles Challe, peintre d'histoire et architecte, né en 1718, mort en 1778.

5. Joseph-Marie Vien, né en 1716, peintre illustre, qui vint plus tard régénérer l'Académie.

6. Simon Challe, né en 1720, mort en 1745.

7. Nicolas-Henri Jardin, né en 1720, mort en 1799.

arrivés le 25 mai 1746; le s^r Hazon, architecte, le 1^{er} juin, et le s^r Moreau, architecte, le 1^{er} septembre de la même année.

Voilà, Monseigneur, les sujets qui composent l'école, et dont j'ai tout lieu de me louer jusques à présent, soit du côté des talens, soit du côté des mœurs. Ceux qui font des copies pour le Roy y travaillent avec soin et assiduité, et pour les autres, ils vont faire des études dans les palais ou composent des sujets qui font voir les progrès qu'ils font. Comme les s^{rs} Saly et Jardin s'en retournent en France ce printemps, vous voiez par la liste des pensionnaires que nous avons besoin de peintres, ne s'en étant jamais trouvé en si petit nombre, et surtout n'ayant qu'un ou deux sujets pour travailler aux copies du Vatican. Je sai, Monseigneur, combien vous avez à cœur l'honneur des arts; ainsi je crois qu'il est inutile que je vous prie de ne nous envoyer que des sujets qui puissent aller de pair avec ceux que nous avons aujourd'hui.

27 mars 1748.

Les gazettes des différentes villes d'Italie font des éloges surprenans de la mascaradé de nos pensionnaires. Si la dépense qu'ils ont faite n'eut pas un peu dérangé leurs bourses, ils auroient gravé la marche, et chaque figure en particulier sur des planches séparées. Chacun en a fait des desseins à part, qui peuvent leur servir d'étude pour les habillemens des Orientaux, qui étoient conformes à toutes les qualités des personnages qu'ils représentoient avec une très-exacte recherche. Pour moi, je les fais peindre tous sur des toiles d'un pied et demi par un françois appelé Barbault, élève de M. Restout, et qui a beaucoup de talent. Il est fâcheux pour ce jeune homme qu'il ait entrepris le voiage d'Italie auparavant de s'être mis au prix de l'Académie de Paris: en vertu de ce qu'il sait faire, je suis persuadé qu'il auroit été en état de mériter une place de pensionnaire dans celle-ci. Il est en état de faire une copie au Vatican, et nous n'avons à présent personne pour en faire.

20 novembre 1748.

Le s^r Vien, pensionnaire peintre, s'est amusé pendant ces vacances à dessiner et graver toutes les figures qui composoient la mascarade; j'ai l'honneur de vous en envoyer un livre. Dans Rome, elle a eu un applaudissement universel.

45 janvier 1749.

Le s^r Hason, architecte, qui est ici depuis près de trois ans, est rappelé à Paris par ses parens. Il a employé ce temps avec beaucoup d'application et de progrès, et une plus longue demeure ne lui seroit plus d'aucune utilité... Si le s^r Barbault, dont j'ai eu l'honneur de vous écrire,

pouvoit obtenir sa place, ce ne seroit sûrement point un des moindres sujets de cette Académie. Vous savez, Monsieur, ma façon de penser pour les places d'élèves, et tel intérêt que je prenne à un jeune homme, je ne ferois pour lui aucune démarche qui pût préjudicier à l'honneur de l'Académie ou à la gloire de la nation ¹.

Vous me demandez information du s^r Le Lorrain, peintre, qui s'en retourne en France : il a fait au Vatican la copie du *Parnasse* et a beaucoup travaillé ici : c'est un jeune homme qui a des talens infinis dans tous les genres de peinture... J'ai eu l'honneur de vous prier, dans une de mes lettres, de pourvoir aux paiemens de mes tableaux de l'histoire de Jason. La situation présente de mes affaires, des biens à restituer, un procès à essuier, tout cela, Monsieur, m'engage à vous réitérer ma prière pour cela. Vous avez vu la ponctualité et la diligence avec lesquelles j'ai exécuté ces ouvrages et soutenu la manufacture des Gobelins. Sur cette diligence même, M. Orry m'avoit fait espérer une bonne gratification. Les bontés que vous témoignez avoir pour moi me font prendre la liberté de vous importuner sur cette affaire, ne jouissant, après tant de travaux, que d'une pension de 500 livres, semblable à celle dont jouissent quelques-uns de l'Académie qui peut-être n'ont jamais eu l'honneur de travailler pour le Roy.

41 juin 1749.

Je viens d'apprendre que quatre pensionnaires étoient partis pour occuper des places dans cette Académie. Vous avez vu, par le dernier état que j'ai eu l'honneur de vous envoyer, qu'il n'y avoit que trois places vacantes. Il est vrai que le s^r Challes, l'ainé, peintre, est ici depuis plus de six ans; mais il a fait une copie considérable pour le Roy, et qu'il n'a fini que depuis quelque temps, et c'est l'ordinaire qu'on accorde aux copistes du Vatican une ou deux années pour faire des études particulières pour eux. Si cependant ces quatre élèves arrivent, il faudra bien que le s^r Challes quitte l'Académie; ce qui sera d'autant plus fâcheux pour lui, qu'il n'a point été averti quelques mois auparavant pour prendre

1. Barbeau fut agréé, et remplaça le sculpteur Larchevêque à la fin de la même année. D'après une autre lettre de Detroy, Barbeau étoit de Vierme, au diocèse de Beauvais, et élève de l'Académie de Paris, où il avait gagné toutes les médailles d'argent. Le directeur des Bâtimens lui commanda douze tableaux, dont les six premiers étoient terminés et envoyés en novembre 1751 : *Le Suisse de la garde du pape*, *le Cocher du pape*, *le Chasseur*, *la Frascalane*, *la Fille dotée*, *la Vénitienne*, *le Prélat de Mantellette et de Mantellone*, *le Cheval-léger*, *le Gentilhomme en habit de cour*, *la Neptunesse*, *la Florentine*, *la Donna della Torre dei Greci*, *la Calabrese*. (Lettre du 10 novembre 1751.)

ses mesures. J'attendrai, Monsieur, vos ordres là-dessus, et, s'il y avoit moien de dédommager en quelque chose le s^r Challes, je prends la liberté de vous le recommander comme bon sujet et fort laborieux¹.

45 avril 1750.

Les s^{rs} Vien et Petitot sont partis le 9 de ce mois; ce sont de très-bons sujets, très-dignes de votre protection. Ils vous feront voir de leurs ouvrages, et j'espère, Monsieur, que votre jugement leur sera favorable. M. de Vandières, qui se rend de jour en jour le plus aimable du monde, est parfaitement bien venu dans toutes les meilleures [maisons] de cette ville².

Vous m'avez permis, Monsieur, de me servir de la commodité de la poste quand cela ne passeroit pas un trop gros volume. J'en profite pour avoir l'honneur de vous envoyer une petite boîte qui ne contient que très-peu d'espace : ce sont trois estampés, gravées d'après deux tableaux de ma main. Ce n'est pas tant pour ce qui concerne mon ouvrage que pour vous faire voir la graveure d'un jeune homme nommé Gallimard. Je crois que vous serez content de ses talens; il peut devenir utile dans les beaux-arts, et l'on a toujours besoin d'artistes pour les perpétuer.

22 juillet 1750.

Il m'a paru, Monsieur, par une de vos dernières lettres, que vous souhaiteriez estre informé de l'établissement de l'Académie de Saint-Luc à Rome. C'est la plus ancienne qui ait été formée pour le progrès de la peinture, sculpture et architecture. Son gouvernement est approchant du nostre. Le sujet qui est élu par le scrutin pour remplir la place de directeur la conserve pendant un an ou deux : quand l'assemblée juge à propos de le confirmer, on luy donne le titre de prince. Ils m'ont fait l'honneur de me mettre à cette place, il y a quelques années; mais je me persuade qu'ils eurent plus d'égards à la place que je remplis qu'à mon propre mérite. La fonction que l'on fait pour délivrer les prix aux jeunes

1. Le directeur général des Bâtimens répondit avec aussi peu de bienveillance que d'exactitude : « C'est un abus que de laisser les élèves plus de trois années, suivant les anciens réglemens. Comme ceux que j'enverrois doresnavant ne seront plus à leur première école, je prétends que, leurs trois années faites, ils reviennent pour faire place à d'autres; et le s^r Challes ayant fait plus que son temps, j'ay eu raison de nommer à sa place. (Lettre du 41 juillet.)

2. De Vandières, qui devait bientôt remplacer M. Tournehem, étoit venu étudier à Rome même les besoins de l'Académie, où il étoit logé. L'âge déjà avancé du directeur rendoit sans doute sa présence plus nécessaire.

écoliers qui les ont mérités est fort auguste. Le pape fait choix du meilleur orateur pour faire un grand discours à l'honneur des trois beaux-arts. Les meilleurs poètes de l'Académie de l'Arcadie (c'est ainsi qu'elle se nomme) sont invités pour y réciter des pièces en vers, à l'honneur des élèves qui ont remporté les prix. M. Vanloo, qui a eu cet avantage en son tems, et avec tant d'honneur, pourra, Monsieur, vous faire un détail mieux circonstancié. Cette cérémonie se fait dans une grande salle bien parée, au Capitole, où il y a des places marquées tout autour pour la noblesse. Ce sont les cardinaux qui délivrent les prix aux jeunes gens qui les ont mérités; cela est précédé d'une grande musique.

14 juillet 1751.

Il se trouve ici le fils du fameux M. Le Roy, orloger de S. M. Il a guagné deux prix d'architecture, et il m'en a fait voir les médailles, qu'il dit avoir de vos mains. Il est parti de Paris dans l'espérance d'obtenir de vos bontés un brevet pour entrer à la pension. Aussitôt que vous m'aurez donné vos ordres, j'agirai en conséquence¹.

L'on me mande de Paris que M. Natoire avoit reçu de vous l'ordre de se rendre incessamment à Rome pour remplir ma place; j'en viens tout présentement de recevoir une lettre d'avis de sa part. En ce cas, il me trouvera prest à lui remettre les affaires de l'Académie en bon ordre. Comme j'étois convenu avec M. de Vandières de ne partir qu'au printemps prochain, tant pour éviter l'hiver à mon arrivée à Paris que pour mettre ordre à mes affaires, j'ai cru que M. de Vandières vous en auroit écrit quelque chose, comme il me fit l'honneur, à ce qu'il me peut souvenir, de me le promettre. Voilà, Monsieur, ce qui a fait que j'ai différé à prendre la liberté de vous l'écrire, croyant estre à tems, jusques à la nouvelle saison, de vous supplier de m'accorder ma retraite. J'espère de votre justice, Monsieur, que vous me laisserez jouir de toutes les prérogatives du directorat jusqu'à ce que j'aie mis en possession M. Natoire, et je me remettraï à sa discrétion, afin qu'il ne me puisse soubçonner de le tirer à la longue².

1. Julien-David Le Roy fut installé dans l'Académie le 2 août suivant.

2. Dans ses lettres du 18 août et du 10 novembre, Detroy invoque de nouveaux prétextes pour faire retarder son départ. Natoire n'arriva du reste à Rome que le 31 octobre, et n'entra en fonction que le 1^{er} janvier suivant.

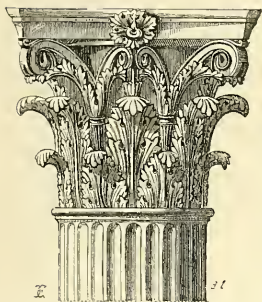
A. LECOY DE LA MARCHE.

(La suite prochainement)

ROME ANCIENNE

Oxford, septembre 1869.

A MONSIEUR LE DIRECTEUR DE LA *GAZETTE DES BEAUX-ARTS*.



MONSIEUR, vous m'avez demandé le détail des travaux archéologiques que j'ai faits à Rome pendant cinq hivers que j'y ai passés, ainsi que l'objet de la nombreuse suite de photographies et de dessins dont une partie est actuellement exposée dans l'une des salles du Palais de l'Industrie, à Paris.

Afin de vous mieux faire comprendre mon but, je crois nécessaire de vous expliquer d'abord pourquoi je suis allé à Rome, et comment j'ai été amené à entreprendre les travaux que j'y ai accomplis. C'est à la maladie que j'en suis redevable. Une fièvre rhumatismale, qui faillit m'emporter en 1863, me força d'aller demander à Aix-la-

Chapelle, puis à Rome, un climat plus doux que celui de l'Angleterre pendant l'hiver.

Ce séjour a réussi à ma santé et en même temps m'a procuré l'occasion de satisfaire mon goût pour l'archéologie, à laquelle je me suis livré dès ma jeunesse.

Pendant le premier hiver, je ne pus guère que lire les meilleurs ouvrages modernes sur les antiquités de Rome, publiés en Italie, en France, en Angleterre et en Allemagne.

Je crus me convaincre que tout avait été dit, ou à peu près, sur les antiquités païennes, mais qu'il y avait encore beaucoup à faire sur les antiquités du moyen âge, et qu'un livre manquait sur ce sujet. Mon fils, qui avait pris la suite de mes affaires d'imprimeur et de libraire-éditeur, me demanda ce livre; et je crois que le plaisir que j'ai éprouvé en le préparant a puissamment contribué au rétablissement de ma santé.

L'histoire de l'architecture du moyen âge avait été l'objet spécial de mes travaux depuis un grand nombre d'années : le *Glossaire d'architecture* que j'ai publié il y a plus de vingt ans, et qui est resté un livre populaire, est le premier ouvrage de ce genre où l'on ait essayé d'appliquer une date certaine ou approximative à chaque détail d'architecture.

Ma propre expérience, d'accord en cela avec la science moderne, m'avait appris que la construction des murs, ainsi que beaucoup de détails d'ornementation, sont partout identiques pendant la même époque chez tous les peuples appartenant à une même civilisation. Il faut tenir compte cependant de quelques retards dans certaines provinces et chez certains peuples lointains. Mais l'avance des uns sur les autres ne dépasse pas une trentaine d'années.

Lorsque je voulus appliquer mon système à Rome, et y lire l'histoire d'un monument sur ses pierres, je m'aperçus que j'avais encore beaucoup de choses à apprendre avant que de pouvoir le faire, étant le premier qui l'eût tenté.

Un fait considérable différencie d'ailleurs l'archéologie romaine de celle de l'Ouest et du Nord. En deçà des Alpes, à part les monuments construits pendant la domination romaine, nous ne possédons que peu de chose avant l'an mil. A Rome, au contraire, presque tout intérêt archéologique cesse à cette époque. Il reste si peu de monuments du moyen âge, et ces monuments mesquins sont d'une telle insignifiance, comparés avec ceux du Nord de même époque, que je m'aperçus bien vite qu'il serait difficile d'intéresser le public à ce que j'avais recueilli sur les églises et sur les châteaux de ce temps. Je conviens cependant qu'il y a des constructions spéciales ainsi que des détails très-intéressants, que l'on aurait tort de mépriser. Tels sont les tours des châteaux-forts et les campaniles des églises, qui n'ont point leurs analogues dans le Nord, soit par leur mode de construction, qui est en briques, soit par leur forme. Puis les mosaïques, ces magnifiques décorations presque impérissables des dallages, des voûtes, des murs, des ambons, des clôtures de chœur, des autels, des cloîtres et des tombeaux, qu'on admire à Rome, sont inconnues en deçà des Alpes.

Il y aurait sur ces matières de quoi faire un ouvrage spécial, bien que d'Agincourt en ait parlé. Mais son livre, si utile, est illustré de planches si mal dessinées et encore plus mal gravées, suivant l'habitude du siècle dernier dans les ouvrages de cette espèce, que tout serait à refaire pour approcher de l'exactitude nécessaire aujourd'hui.

Quant à l'architecture des églises du moyen âge à Rome, je m'aperçus bien vite qu'elle n'était qu'une mauvaise imitation des temples et des basiliques de l'Empire, exécutée en grande partie avec d'anciens matériaux. Les façades des églises romaines du XIII^e siècle ne sont décorées que d'une colonnade de fûts anciens surmontés de misérables chapiteaux imités de l'ionique et quelquefois du corinthien. La plupart, d'ailleurs, ont été reconstruites au XVIII^e siècle avec le mauvais goût de cette époque. L'église de l'Ara-Cœli, sur le Capitole, a été gothique et d'un style passable, mais il ne reste presque rien de l'original sous les placages des deux siècles derniers. L'église de la Minerva est un spécimen plus intact de l'architecture du Nord telle qu'elle fut transformée à Rome, où elle avait été importée d'ailleurs à une époque très-tardive.

Ainsi, mes recherches sur les constructions du moyen âge aboutirent à peu de chose, et celles sur leur décoration me conduisirent bientôt à dépasser l'an mil, car celles de la plupart des absides sont antérieures à cette époque.

Après une première année d'études, je fus donc amené à reconnaître que l'intérêt des antiquités religieuses de Rome réside dans les constructions et dans les travaux d'art antérieurs à l'époque que je m'étais assignée pour point de départ. J'étais ramené à étudier de nouveau l'histoire des monuments de l'Empire et celle de leur décadence, que d'Agincourt a si bien décrite; car les églises primitives de Rome, à ce que nous

apprennent l'histoire ou les faits, ont été établies soit dans des temples païens à peine altérés, soit dans les basiliques, soit dans les grandes salles des palais des sénateurs ou des grands personnages. Si pendant les trois premiers siècles, au temps de la persécution, les prêtres païens ne permettaient pas aux chrétiens d'avoir ostensiblement des églises, les empereurs et les gens de loi leur permettaient de s'assembler dans les maisons d'autres chrétiens. Naturellement comme leur nombre s'augmentait, ils s'installèrent dans les plus grandes chambres des maisons patriociennes dont les chefs avaient embrassé la nouvelle religion. C'étaient les *basilicæ* ou salles de justice. Pour cette raison, les basiliques principales de Rome, ce qu'on en peut appeler les cathédrales, portent le nom des palais dont elles furent primitivement des salles : Saint-Pierre, dans le Vatican, qui était un palais fortifié; Saint-Jean, dans le palais de Latran, appelé aussi *Basilica Constantiniana*, parce que cette église est la première que Constantin ait dotée avec une portion des revenus impériaux et dans laquelle il ait établi un chapitre.

Ainsi, pendant mon second séjour à Rome, je remontai dans mes études jusqu'au premier siècle de l'ère chrétienne. Je me convainquis alors que je laissais de côté un bien petit nombre de monuments du temps de la République et des Rois, et que j'avais peu à faire pour réunir les éléments d'une histoire complète de l'architecture à Rome. D'ailleurs beaucoup de monuments de l'Empire remontent jusqu'à la République. Des temples ont été fondés à cette époque et même sous les rois, et présentent, malgré les reconstructions et les restaurations, des parties de tous les temps.

Enfin, par cet attrait qui mène les archéologues et souvent le public lui-même vers les choses les plus anciennes, je remontai aux temps de la fondation de Rome.

C'est à la photographie que je demandai surtout les éléments de mon histoire, car elle seule peut donner des documents certains. Je ne demandai le secours du dessin, mais du dessin graphique seulement, que pour expliquer par des plans, des coupes et des élévations, les détails et les emmanchements que la photographie est impuissante à donner.

J'aborde maintenant l'explication sommaire des photographies et des dessins exposés dans l'une des salles du Palais de l'Industrie, où on les voit disposés par séries, les dessins étant placés au-dessus des vues qu'ils commentent.

Le mur de Romulus est absolument de caractère étrusque, étant en tout semblable à celui de Fiesole, près de Florence. Il est construit en grands blocs de pierres rectangulaires ou carrées non coupées à la scie, disposées sans mortier, par assises horizontales. Cet *opus quadratum* est de même caractère que le mur de Salomon à Jérusalem, et s'accorde avec la date donnée par Titus Livius.

A cette époque, les constructions de pierre étaient l'exception : les fortifications étaient faites surtout de terre avec des tours de bois. Le bois a été brûlé; et il ne reste des fortifications que de grands relèvements en forme de falaises escarpées et de grandes fosses. Les constructions étaient généralement de bois, et les ornements de métal, de bronze surtout. Les unes et les autres ont péri, et l'on ne trouve que très-exceptionnellement des constructions pierre élevées en ces époques barbares.

A côté du mur de Romulus sur le Palatin, sont placés le mur des Latins sur l'Aventin et plusieurs murs de Servius Tullius et des Tarquins. Sous les premiers temps de la République, les arts avancent peu; mais ils progressent cependant, ainsi qu'un œil exercé peut s'en apercevoir. Les parties les plus anciennes du Tabularium, les restes du temple de la Spes et d'un autre temple sur le Capitole diffèrent peu d'as-

pect des constructions du temps des Rois et datent de l'époque de la prise de l'importante cité étrusque de Veïes. Alors les arts se perfectionnent rapidement. Le tombeau de Cornélius Scipio en est la preuve. Des derniers temps de la République, sous Sylla et Julius Cæsar, nous avons plusieurs restes de constructions intéressantes : le palais fortifié de Sylla avec le mur appelé *Muro torto*, parce qu'il s'est « distors » en partie par suite de l'insuffisance de ses fondations; une portion du Forum de Julius Cæsar et d'une rue, aujourd'hui souterraine, au-dessous de l'église de Sainte-Anastasia, sur le Palatin.

Ceci m'amène à avancer ce fait : qu'un grand nombre de rues du temps de l'Empire suivaient encore les fosses du temps des Rois. On a trouvé, en effet, les pavés des anciennes rues à une profondeur de quinze à vingt pieds au-dessous du sol actuel, que l'on dit dater de l'époque où Robert Guiscard et les Normands du XI^e siècle dominèrent à Rome. Cela est une erreur populaire. Strabon nous dit, en effet, que la grande fosse qui circonscrivait la cité enceinte par le mur de Servius Tullius avait une centaine de pieds de largeur dans sa partie la plus étroite, et une trentaine de profondeur, sans préciser que ce fût un maximum. Il y avait aussi une autre fosse dans l'intérieur de l'Agger, derrière le mur de Servius Tullius, pour l'usage des soldats. Chacune de ces fosses est devenue une rue qui a été pavée du temps de la République ou de l'Empire. Une fouille récente opérée près de la gare du chemin de fer a montré ce pavé dans l'intérieur de l'Agger à une profondeur de plus de vingt pieds¹.

Les forums et les marchés furent élevés dans les grandes fosses originales, creusées autour du Capitole lorsque celui-ci était une forteresse séparée.

Ces fosses ont pu être remplies, mais des fouilles peuvent les faire retrouver, ainsi que l'ont montré celles que j'ai fait exécuter pour la Société Britannique d'Archéologie à Rome.

J'ai montré l'Agger et le mur de Servius Tullius à l'endroit où il traverse la vallée entre le Cœlio et l'Aventin; les aqueducs portés sur l'Agger; la Piscine publique où ceux-ci conduisaient les eaux; deux chambres souterraines de cette piscine au pied de l'Aventin, et de l'autre côté de la vallée au pied du Cœlio; et enfin la Porta Capena que l'on cherchait depuis des centaines d'années, et qui est beaucoup plus voisine du Circus Maximus qu'on ne l'avait pensé.

Dans le Circus Maximus lui-même j'ai fait des excavations pour montrer la hauteur des remblais et découvrir une portion d'escalier faite du temps de l'empereur Trajan qui a élargi le Circus à son extrémité sud, du côté de la courbe.

J'ai de cette façon tracé les murs de Servius Tullius tout autour de la cité ancienne, qui était aussi distincte de Rome que la cité de Paris l'est de Paris lui-même. Cela est conforme à un texte de Plinius sur les portes de Rome, où il est dit qu'il y avait trente-sept portes dans les murs de Rome, douze dans le mur de la Cité, et vingt-cinq dans l'enceinte extérieure, le *Mœnium* ou banque de terre sur laquelle le mur d'Aurélien a été construit ensuite et sur lequel les aqueducs étaient portés.

Tout ceci est expliqué par deux séries de photographies.

Je reviens maintenant aux murs.

Les Romains imaginèrent sous la République de construire des murs de blocages irréguliers dont le parement est formé de petites pierres à surface carrée, assemblées

1. Cette fouille a été exécutée par quatre jeunes princes romains, par émulation avec la Société Britannique d'Archéologie à Rome, que j'ai fondée il y a plus de trois années.

obliquement, de façon à figurer un réseau, de là le nom d'*opus reticulatum* donné à ce genre d'appareil. Le plus ancien exemple que j'en aie trouvé, mais encore mal défini, date de 173 ans avant J.-C. Mais au commencement de l'ère chrétienne il a acquis toute sa perfection au Mausolée d'Auguste.

On reconnut la nécessité de relier par des assises horizontales ce parement d'une assiette anormale, et l'aqueduc construit sous Trajan montre ce genre nouveau d'appareil, connu sous le nom d'*opus lateritium*.

De grandes briques furent substituées à la pierre comme présentant plus d'assiette pour former les assises horizontales. Cet appareil, qu'on retrouve à la Basilica Constantiniana, au 1^{er} siècle, est celui de toutes les constructions élevées en France et en Angleterre pendant la domination romaine.

Aux époques de barbarie, l'intervalle des assises, au lieu d'être exécuté en *opus reticulatum*, le fut en blocages assemblés obliquement, de façon à figurer des arêtes de poisson, d'où le nom d'*opus spicatum*; on en voit un exemple dans les murs de l'église de Sainte-Pudentienne, élevée en 1056. Mais cet appareil dut être employé antérieurement, car on le remarque en France dans les constructions datant de l'époque mérovingienne.

Les murs avec parements de briques pleines prévalurent pendant le moyen âge, et nous les retrouvons encore au xv^e siècle dans l'enceinte de Rome.

J'ai formé une série de photographies qui montre la « construction historique des murs¹ », en donnant un type pour chaque génération d'hommes depuis la fondation de Rome jusqu'aux temps modernes.

Les aqueducs m'ont vivement intéressé, comme toutes les personnes qui les voient à Rome; mais il est très-difficile d'obtenir des informations exactes sur leur histoire et leur direction. J'ai fait plusieurs fouilles pour reconnaître leurs réservoirs et leurs *specus* ou canaux souterrains dans la ville, afin d'illustrer le texte de l'ouvrage écrit par Frontinus dans le 1^{er} siècle de l'ère chrétienne. Mes photographies montrent clairement que plusieurs des portes de Rome, dans l'enceinte extérieure, sont du 1^{er} siècle, et que deux de ces portes, du temps de Frontinus, servaient au passage des aqueducs qui, du temps de Claudius, entraient dans Rome par la Porta Maggiore. Tout près de là étaient les réservoirs dans lesquels j'ai opéré des fouilles reproduites par la photographie.

Afin de mieux comprendre et expliquer les aqueducs, je les ai suivis jusqu'à leur point de départ sur les bords de la rivière Anio dont Claudius, Nero et Trajan s'emparèrent peu à peu afin de l'amener dans Rome. Depuis ce point, situé à quarante-cinq milles de Rome, près de Subiaco, jusqu'à leurs canaux dans la ville, j'ai tout fait photographier, les ponts et les arcades primitifs pour traverser les vallées, travaux magnifiques, surtout près de Tivoli : les siphons, les aqueducs dans la campagne romaine, les portes, les châteaux d'eau, les canaux souterrains, tout a été photographié. J'en ai fait autant pour un autre aqueduc improprement appelé Alexandrin, car il est du temps d'Hadrian.

Mes recherches m'ont amené à découvrir les chambres principales de la prison Mamertine, bâtie sous Servius Tullius. Ces chambres forment aujourd'hui des caves de maisons particulières. Les photographies de leurs murs indiquent que la construction en est identique à celle du mur de Servius Tullius.

1. Titre d'une brochure publiée par moi sur ce sujet.

Je n'insisterai pas sur les monuments magnifiques de l'Empire, sur les restes du palais des Césars que l'empereur des Français fait déblayer, sur les arcs de triomphe, sur les grandes basiliques pour les marchés, sur les thermes, sur les obélisques. Quoique ces matières soient plus connues, j'ai pensé qu'il y avait encore un certain intérêt à les reproduire par la photographie.

J'ai également recueilli toutes les représentations nécessaires à l'histoire de la sculpture, dans les musées du Capitole et du Vatican, et sur les monuments, depuis Auguste jusqu'à la décadence.

Pour l'histoire de la peinture, j'ai recueilli deux séries : l'une des mosaïques, l'autre des fresques, à commencer par celles des catacombes, que l'obligeance de M. le chevalier de Rossi m'a permis de prendre. Les photographes romains n'ayant pu vaincre la difficulté résultant de l'obscurité des lieux, je fis venir de Londres un photographe canadien, M. Charles Smeaton, qui opéra au moyen de la lumière obtenue par la combustion d'un fil de magnésium.

Après la mort de cet habile praticien, un de ses aides, M. Loder, s'est servi des mêmes procédés, et j'ai pu recueillir tout ce qu'il y a d'intéressant dans les catacombes ainsi que dans les cryptes.

Le même procédé m'a permis de relever les mosaïques dans leurs parties même les plus obscures.

Pour les fresques j'ai exposé les ornements d'une voûte des catacombes de Saint-Prétextat (II^e siècle), ceux des catacombes des juifs qui sont du même temps et les Saisons qui ornent les catacombes de Donatilla (III^e siècle). Ici il n'y a rien de chrétien. Dans l'église de Sainte-Priscilla (V^e siècle), on reconnaît un caractère religieux, mais tout antique, dans les orantes en long colobium et dans les orants vêtus à la phrygienne. Une orante et un Bon Pasteur se voient à Sainte-Agnès (V^e siècle); mais là nous trouvons aussi une représentation de la Vierge étendant les bras et portant l'enfant Jésus devant elle.

A Saint-Nérée (V^e siècle), les ornements reproduits de l'antique accompagnent une figure du Bon Pasteur.

Dans les catacombes du collège des Arvales (VII^e siècle), une tête du Christ montre une influence grecque ou byzantine comme à Sainte-Potentiane (VIII^e siècle), où on remarque encore trois figures de saints, un *Baptême du Christ* et une croix qui semble décorée de pierreries.

La crypte de Saint-Clément, qui vient d'être récemment déblayée, était l'église primitive au-dessus de laquelle l'église actuelle a été construite au XII^e siècle, et meublée avec une partie des clôtures et des ambons de l'ancienne, ce qui a longtemps trompé sur sa date réelle.

L'ancienne église, devenue souterraine, est ornée de fresques de deux époques : les unes sur les murs anciens; les autres sur des murs de renfort bâtis pour soutenir les constructions supérieures. Les peintures, qui sont de l'an 880 à l'année 1080, ont été exécutées sous l'influence byzantine.

Un retour vers l'antiquité, tel qu'il se montre dans les peintures des Catacombes, se révèle dans l'*Adoration des Mages* et dans la *Résurrection de Lazare*, exécutées au commencement du XI^e siècle dans l'église de Saint-Urbain.

Les peintures du portique de Saint-Laurent, qui sont du XIII^e siècle, appartiennent au style exclusivement italien.

Les mosaïques remontent jusqu'au I^{er} siècle de notre ère, par l'inscription accom-

pagnée de griffons du Columbarium de Pomponius Hylas (an 50) et par le tigre terrassant un taureau de l'église de Saint-Antoine-Abbé (an 100).

La décoration de la voûte de l'église de Sainte-Constance, figurant un tapis dans les compartiments duquel sont représentés des vendangeurs, est du IV^e siècle (an 320). Les saints de l'église de Saint-Cosme et Saint-Damien sont du VI^e (526 à 536).

Les mosaïques de Sainte-Agnès (an 626) sont déjà de style byzantin, ainsi que celles de Sainte-Praxède (an 820), et le Christ entre deux prophètes de l'église de Sainte-Constance (an 858). Ce style se prolonge jusqu'au XII^e siècle (1121) dans la basilique de Saint-Clément, où, à côté de la croix entourée de magnifiques rinceaux qui décorent la demi-coupole de l'abside, est une figure de saint Paul avec l'inscription « Agios Paulus » qui révèle un artiste grec travaillant en Italie. Quand aux mosaïques de la basilique de Sainte-Marie-Majeure (1299), elles sont exécutées sous une influence exclusivement latine.

En outre de ces mosaïques, qui représentent des sujets, j'ai fait photographier les plus beaux spécimens de celles qui forment des rubans ou des galons encadrant des plaques de marbres précieux et servant de revêtement aux murs, aux ambons, ainsi qu'aux clôtures de chœur, ouvrages de la famille des Cosmati que M. l'abbé Barbier de Montault a si bien décrits dans les *Annales archéologiques* de Didron. J'y ai joint les dallages décorés dans le même style, auquel on a donné le nom d'*opus alexandrinum*.

Patronné par le Pape, qui m'a accordé une médaille d'argent en m'appelant « un des bienfaiteurs de Rome » ; secondé par le gouvernement pontifical ; autorisé à faire des photographies partout où des fouilles sont exécutées, exécutant moi-même des fouilles soit à mes dépens, soit avec l'aide de la Société anglaise d'Archéologie, il n'y a pas un coin de Rome que je ne puisse explorer, à l'exception de la partie du Palatin qui appartient à l'empereur des Français. M. Rosa, qui dirige les fouilles pour le compte de l'Empereur, fait exécuter lui-même d'excellentes photographies destinées à une monographie qu'il prépare.

Voyez, Monsieur le directeur, quelle est l'importance des travaux que j'ai accomplis sur les antiquités romaines, depuis Romulus jusqu'aux temps modernes. Les photographies et les dessins qui sont exposés au Palais de l'Industrie ne sont qu'une partie de tout ce que je possède en portefeuille. Cela peut servir de base à une série d'ouvrages sur chacune des branches de l'art. Si je ne puis mener à bonne fin l'entreprise entière, j'aurai du moins le mérite de l'avoir commencée.

J.-H. PARKER.



L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS

AU MILIEU DU XVIII^e SIÈCLE

LA RESTAURATION DES TABLEAUX DU ROI



L'ART de restaurer les tableaux est presque aussi ancien que l'art de les peindre. On peut affirmer *à priori* que, depuis que l'homme a su tracer à l'aide de couleurs des images sur les murs, le bois ou la toile, il a su également rétablir les œuvres peintes que le temps ou les accidents avaient altérées.

Mais une limite fatale existait à ce désir de conserver qui anime tout créateur ou tout possesseur. La matière sur laquelle la couleur est fixée est elle-même, comme la couleur, essentiellement périssable. Une époque critique arrive donc toujours pour toute œuvre peinte. C'est le moment où l'enduit tombe en poussière, où le bois se corrompt, où la toile se pourrit. Tout tableau porte donc en lui des germes certains de destruction.

De même qu'on était arrivé à protéger le tableau contre les dangers extérieurs en réparant les crevasses, en appliquant et en entretenant des vernis, il fallait aussi l'assurer contre les dangers intérieurs. Il s'agissait d'isoler le sort de la peinture du sort de la toile, du bois, de l'enduit ou de tout autre corps qui la supporte ; et, en mobilisant la surface peinte, de la rendre applicable sur des panneaux ou des châssis factices qu'on pût remplacer à mesure qu'ils s'altéraient.

Ce problème fut résolu, mais trop tard hélas ! pour sauver nombre de chefs-d'œuvre dont nous déplorons la perte irréparable. Ce fut le XVIII^e siècle qui eut l'honneur de le résoudre. Les hommes intelligents qui, en France, dirigeaient à ce moment les arts cherchaient à prolonger l'existence des travaux de peinture qu'ils commandaient ou qu'ils étaient chargés de conserver, et, privés des moyens chimiques que nous possédons, ils arrivèrent par la patience et le tâtonnement à trouver un expédient qui, s'il n'éternise pas les œuvres peintes, leur promet du moins une fort longue durée. Le rentoilage fut inventé ou du moins pratiqué vers 1750 ; voici dans quelles circonstances.

C'est une belle époque que ce milieu du XVIII^e siècle. Si la France n'a plus les

hautes aspirations des deux siècles précédents, jamais elle n'a été plus généralement éclairée sur les arts; jamais le goût public n'a été plus universel; jamais la société n'a été plus polie. La *Curiosité* naît de toutes parts. La Collection fait rage. Les objets précieux dépeints partout sont poursuivis avec fureur. La Cour et surtout M^{me} de Pompadour exercent, à cet égard, une influence extrêmement salutaire.

Le Roi n'ose plus jouir seul des chefs-d'œuvre que ses ancêtres ont réunis avec un goût si parfait. Il en veut partager la vue avec ses sujets. Le Musée du Luxembourg s'ouvre dans ce but le 14 octobre 1750. Le cabinet du Roi est sur un bon pied. La direction des Beaux-Arts, attribuée à l'administration des Bâtiments du Roi, désire connaître exactement, à l'aide d'un nouvel inventaire, tous les trésors accumulés par la maison de France dans les palais de la Couronne. C'est pour elle que depuis plusieurs années Bernard Lépicié dresse à grands frais son catalogue. Toutes les résidences royales révèlent les richesses qu'elles renferment. Toutes les peintures sont examinées et sondées par l'habile secrétaire de l'Académie de peinture, qui constate avec douleur bien des détériorations.

Le mal une fois reconnu, on songe immédiatement à le réparer; et ce fut dès lors la plus sérieuse préoccupation de la Direction des Bâtiments du Roi. Le Roi avait deux restaurateurs en titre de ses tableaux. C'était Colins, peintre, sorte d'expert, marchand de tableaux et acquéreur pour Sa Majesté. C'était aussi la dame Godefroid, veuve alors d'un certain Godefroid ou de Godefroy joaillier, mort en 1748 et dont la vente eut lieu à cette époque. On sait que les joailliers faisaient le commerce des tableaux et de toute espèce de curiosités ou d'objets d'art. Elle avait donc puisé dans son état les connaissances nécessaires à ses fonctions; elle-même peignait. Ces deux industriels s'étaient associés et avaient entrepris la restauration des tableaux du Roi. Ils recevaient, outre le prix de leurs restaurations, des appointements fixes de 200 livres par an.

En ce moment un homme faisait grand bruit d'une découverte. Picault, nettoyeur attitré des Bronzes du Roi, prétendait pouvoir « enlever toutes les peintures de dessus le bois, la toile, le cuivre ou le plâtre, » et offrait de prouver son assertion. On était alors obligé de démolir au château de Choisy un plafond peint par Antoine Coyvel dans un pavillon placé au bout des jardins. Picault proposa de le transporter sur toile, s'en acquitta fort bien, et enrichit la galerie d'Apollon de cette peinture. Il continua ses expériences avec le même succès sur des tableaux de Van der Meulen.

Le directeur général des Bâtiments du roi, M. de Tournehem de plus en plus effrayé, vers 1749, de la détérioration de quelques-uns des tableaux qu'il faisait recenser, cherchait tous les moyens possibles de conserver à la France les beaux ouvrages que Louis XV et ses prédécesseurs avaient acquis à la nation. Il expérimentait différents modes de restauration. Le tableau que André del Sarte peignit en France pour François I^{er}, la *Charité* (n^o 437 du Catal. du Louvre), paraissait absolument perdu. Restait cependant un espoir de le sauver, car le directeur avait entendu parler de l'homme qui publiait sa découverte et l'avait même employée. Mais d'un esprit prudent en même temps qu'ouvert à tous les progrès, M. de Tournehem se méfiait du prétendu inventeur qui pouvait n'être qu'un empirique, et ne voulait rien risquer à la légère. Il chargea Charles-Antoine Coyvel, premier peintre du Roi, d'examiner si Picault était capable de réaliser ce qu'il se vantait de produire. Coyvel fit un rapport favorable, et la direction des Bâtiments livra le tableau compromis aux mains du restaurateur.

L'opération fut jugée satisfaisante et complète; et le premier objet qu'on montra

au public dans l'exposition organisée en 1750 au Luxembourg, fut le tableau d'André del Sarte transporté sur toile. A côté on avait disposé le panneau de bois primitif sur lequel la *Charité* avait été peinte, et d'où, à l'ébahissement général, on avait su détacher la couleur. L'effet produit sur le public fut très-grand. On remercia la Direction de sa libéralité à montrer les trésors du Roi, et on la félicita des soins assidus qu'elle donnait à la restauration et à la conservation des objets d'art. L'invention de Picault fut justement appréciée ; quoiqu'elle remontât à plusieurs années, c'était la première fois qu'elle se produisait au grand jour et avec cet éclat. « Les amateurs des Beaux-Arts, dit le *Mercur* de décembre 1750 à la fin d'un article sur les tableaux exposés au Luxembourg, dont le nombre augmente sensiblement à Paris, ne se lassent pas d'admirer une découverte également heureuse et singulière. M. Picault a trouvé le secret d'enlever de dessus le bois, la toile et le plâtre, les peintures qui déperissent et qui méritent d'être conservées... M. Picault continue à exercer son talent sur plusieurs tableaux du roi qui n'auraient pas besoin de ces réparations, si messieurs les directeurs des Bâtimens et les premiers peintres du Roi avaient toujours eu le zèle qu'on remarque dans les bons citoyens qui remplissent aujourd'hui ces places. »

La presse qui saluait avec enthousiasme la publicité donnée aux tableaux du Roi, avait sa part de mérite dans cette généreuse mesure. C'est elle qui l'avait signalée, conseillée et, à juger sur le résultat, imposée à l'administration par une discussion sage et modérée, ainsi qu'en piquant d'honneur le directeur des Bâtimens par l'exemple hautement célébré de la galerie du Palais-Royal. (*Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* [par Lafont de Saint-Yenne]. La Haye, 1747.)

Tandis que l'invention de Picault continuait à faire grand bruit, les inquiétudes de l'administration des Bâtimens augmentaient à la vue de l'altération subie par les plus beaux des chefs-d'œuvres confiés à sa garde. L'inventaire de Lépicié révéla chaque jour de nouveaux accidents. On gémissait surtout de voir s'écailler le fameux *Saint Michel* de Raphaël, qui, outre sa valeur d'art, était pour la famille royale un meuble historique par la place d'honneur que Louis XIV lui avait donnée dans son palais. Tournehem, rempli d'un véritable zèle et touché des sympathies qui répondaient à son ardeur à régénérer le service des Beaux-Arts, ne souhaitait rien tant que d'assurer la conservation de l'œuvre capitale qui s'effaçait dans ses mains, impuissantes à la protéger. Il connaissait fort bien maintenant le restaurateur Picault, l'heureux opérateur de la *Charité*. Mais il tremblait à l'idée de compromettre un tableau regardé comme le plus précieux de la collection royale. Il se sentait responsable envers la nation et envers la postérité. Que ces scrupules honorent ce directeur des Beaux-Arts ! et comme ils indiquent le goût et l'amour sincère de ces hommes d'esprit du XVIII^e siècle, pour les belles choses !

Au milieu de ses incertitudes, voilà ce que fit l'intelligent directeur. Il envoya à l'Académie de peinture le tableau restauré d'André del Sarte, et lui fit exposer en même temps le triste état où se trouvait le *Saint Michel*. Montrant le remède à côté du mal, il demandait un avis, mais voulait avant tout faire constater le mal. Une commission de six professeurs de l'Académie et de deux amateurs se transporta avec Coypel, premier peintre, à Versailles, le 8 janvier 1754 (*Mercur* de janvier 1751). Elle examina le tableau avec soin et se convainquit du danger pressant qui le menaçait. Elle reconnut qu'il n'y avait pas d'autre moyen de le sauver que de le transporter sur toile. Alors seulement, fort de l'assentiment des hommes les plus éclairés que la France pos-

sédât sur les Arts, le directeur général fit remettre à Picault le tableau de Raphaël. Ce fut le dernier acte de M. de Tournehem, qui mourut cette même année.

C'est ainsi que sous cet ancien régime tant décrié on procédait dans l'administration des Beaux-Arts.

Picault réussit aussi bien sur le *Saint Michel* que sur les tableaux précédemment restaurés. L'opération terminée en 1752, le marquis de Vandières, frère de M^{me} de Pompadour qui venait de succéder à M. de Tournehem comme directeur et ordonnateur général des bâtiments, fit porter le *Saint Michel* à l'Académie avant de l'exposer au public dans le palais du Luxembourg. La Compagnie, après un scrupuleux examen, satisfaite du succès et jugeant que le travail avait été conduit avec toute l'attention et la sagacité possibles, délivra à Picault, par la main de son secrétaire, un certificat authentique de son approbation.

Les félicitations académiques ne furent pas la seule récompense de Picault, qui exploita habilement l'enthousiasme produit par son succès. Il reçut pour la restauration du saint Michel la somme fort importante alors de 11,500 livres. La pension de 600 livres que lui faisait antérieurement le roi fut portée à 2000 livres après l'achèvement de l'opération. Il était logé à Versailles à la surintendance des Bâtiments.

On voit le joli chemin qu'avait fait le nettoyeur des bronzes du Roi, et comment il avait su exploiter son procédé et son prétendu secret. Il avait fort besoin de l'espèce de brevet qu'il s'était fait décerner à grand tapage par l'Académie, car dès 1752 les modestes restaurateurs en titre des tableaux du Roi, la veuve Godefroid et Colins qui partageaient la maigre pension royale de 200 livres, avaient rétabli sur toile « un rond de fleurs » ; et en 1753 la veuve Godefroid, toute seule, transportait pour la somme de 500 livres, du panneau où il était peint, sur une toile neuve, un tableau attribué alors à Hans Holbein et porté aujourd'hui aux inconnus de l'école allemande (n^o 610 du Catalogue du Louvre). Elle se servait du même procédé que Picault, et exposait le panneau dépouillé de sa couleur à côté de la peinture rentoilée.

Tandis que le premier peintre du Roi, Coypel, ainsi que le sculpteur Lemoine, inscrit en tête des sculpteurs pensionnaires du Roi, ne touchaient qu'une pension de 1000 livres; tandis que Jean Audran, l'habile graveur attaché au Roi, ne recevait que 300 livres; tandis que Cochin, garde des dessins du Cabinet, tandis que Foncecagne, garde des Antiques, ne figuraient chacun que pour les appointements de 400 livres, le praticien Picault émergeait sur les livres des Bâtiments du Roi pour une pension de 2000 livres, avec de pompeux considérants comme ceux-ci : « Au sieur Picault, *artiste*, pour l'enlèvement des peintures sur telles choses que ce soit... Au sieur Picault, *artiste*, ayant le talent d'enlever les peintures sur toile, bois, métaux et à fresque 2000 livres, pour sa pension en considération de ce *talent* et des services qu'il a rendus. » Cela ne l'empêchait pas de recevoir, comme on l'a vu, pour la restauration de chaque tableau des sommes égales aux prix que coûtaient à cette époque les œuvres de Rubens.

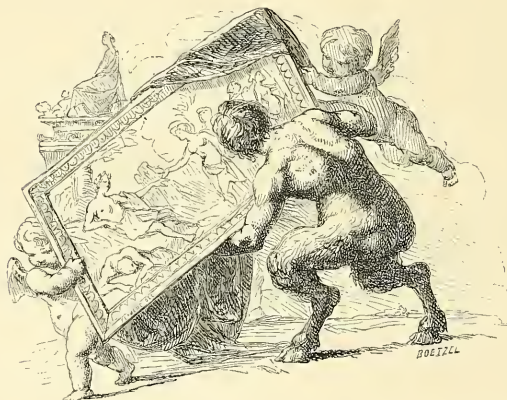
Appointements exagérés, rémunération fantastique, faveurs royales, réclame officielle, tout fut prodigué à Picault. Il ne lui manqua qu'une chose : les distinctions honorifiques. Le titre d'écuyer, qui aurait été aussi agréable à sa vanité qu'utile à l'exploitation de son commerce, ne lui fut pas accordé.

Le roi Louis XV s'honorait souvent de recruter sa noblesse dans les rangs des artistes les plus éminents. S'il fit beaucoup de marquis comme madame de Pompadour et M. de Vandières, — ce n'est pas que je critique le choix de ces illustres et intelli-

gents parvenus qui furent si favorable aux Arts, — il était heureux de mêler à ses récents gentilshommes quelques gens de talent, s'informant de leur valeur personnelle et non de leur origine. A une époque où la noblesse avait encore du prestige, être agrégé à cette classe constituait la suprême consécration du mérite. Mais au moment précis où le roi anoblissait l'architecte Soufflot et le graveur Cochin, il se garda d'assimiler à des artistes des gens de métier et à des peintres les vernisseurs de leurs tableaux.

On le voit : le commerce des couleurs et des vernis rapportait déjà plus que la pratique des arts. La restauration du *Saint Michel* coûtait le même prix que le *Christ* de Rubens, acheté en 1749. Vien, déjà célèbre, donnait à la reine de France deux tableaux, *Saint Thomas prêchant les Indiens*, et *Saint François-Xavier débarquant à la Chine*, pour une somme bien inférieure à celle que touchait annuellement, comme gratification, le rentoilleur Picault. Mais alors l'argent suffisait à l'ambition du négoce, et les récompenses honorifiques étaient réservées aux seuls artistes. Picault ne fut chevalier d'aucun ordre du Roi, quand La Tour pouvait dédaigneusement refuser la croix de saint Michel. Et cependant, de tous les rentoilleurs de tableaux, qui eût plus mérité cette sorte de distinction que l'inventeur du rentoilage ?

LOUIS COURAJOD.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.



PRUD'HON

SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE

A M. EUDOXE MARCILLE



Nous vous dédiant cet ouvrage je ne fais que reconnaître publiquement ce que je vous dois, et céder à un mouvement bien légitime de reconnaissance et de justice. Héritier, comme M. votre frère, des précieuses collections de votre père et de son goût passionné pour un maître exquis, vous avez poursuivi son œuvre, augmenté, complété ce noble trésor de famille; et toutes ces peintures, ces dessins, ces documents écrits que vous avez rassemblés avec tant de persévérance et de jugement, vous n'avez pas hésité à me les communiquer de la manière la plus libérale. Vous réservant seulement le travail minutieux et relativement ingrat du catalogue, que vous ne tarderez pas à publier, je l'espère, vous m'avez abandonné la tâche plus agréable de la biographie et de l'appréciation des œuvres. C'est donc à vous que je suis redevable de la plus grande partie des éléments de ce livre, et, je le dis sans feinte modestie, n'était le secours que vous m'avez prêté, j'aurais hésité à l'entreprendre.

Aussi me paraît-il naturel de m'adresser à vous pour expliquer la manière dont j'ai conçu mon travail, et pour répondre d'avance aux objections que l'on ne manquera pas de faire à la méthode que j'ai suivie. Lorsqu'il s'agit d'hommes qui ont joué un grand rôle et dont l'activité

s'est portée sur des sujets d'un intérêt général : politique, science sociale, histoire, littérature, le biographe peut généralement puiser dans les mémoires contemporains, les recueils de correspondances, les documents imprimés de toute sorte, et résumer dans des appréciations rapides les grands traits de son modèle en se bornant à indiquer d'un mot les pièces à l'appui. Pour l'artiste, au contraire, pour celui dont les contemporains se sont peu occupés, il doit en être autrement. Il faut porter la lumière sur tous les points, sauver de l'oubli tout ce qui mérite d'être conservé, rassembler et incorporer au récit de la vie et aux jugements sur les œuvres les correspondances et les renseignements qui peuvent jeter du jour sur la figure que l'on veut peindre, et laisser à d'autres plus heureux le soin de reprendre un pareil travail et d'en tirer les éléments d'un livre mieux conçu au point de vue purement littéraire. Prud'hon est mort depuis plus de quarante ans ; les témoins immédiats commencent à être rares. Cependant la tradition est encore vive, nette, précise. C'est le moment de la saisir et de la fixer. Dans certains cas, il faut de gaieté de cœur laisser à mordre aux pédants, et même aux bons juges. Sans m'astreindre donc à suivre un plan préconçu et les lois de composition qui, d'après les rhétoriciens, doivent présider à la confection d'un livre, je me suis laissé gouverner par la matière, par les renseignements oraux ou écrits quelques fois surabondants, d'autres fois bien insuffisants que j'ai pu réunir. Le commencement de la vie de Prud'hon n'est pour ainsi dire connu que par ses lettres ; je n'ai pas hésité à publier toutes celles qui m'ont paru présenter quelque intérêt, avant qu'elles ne soient dispersées ou perdues, et sans ignorer qu'en agissant ainsi je m'expose au reproche d'avoir fait un livre surchargé, sur un point, de documents trop nombreux. Plus tard, c'est l'artiste qui se montre par des œuvres admirables et répétées ; je laisse alors parler les peintures et les dessins. Enfin ce sont surtout les souvenirs et les récits des contemporains qui m'ont servi à peindre les dernières et déclinantes années.

Péché confessé est à moitié pardonné, dit-on, et j'espère que mon humilité me vaudra l'indulgence : une étude ainsi comprise présentera quelques parties languissantes et arides, c'est entendu ; mais mon but serait atteint si je parvenais à donner au lecteur le désir d'étudier Prud'hon en détail comme je viens de le faire moi-même. Cette année, que j'ai consacrée à voir, à revoir, à savourer tant d'œuvres charmantes, me restera comme une de ces époques heureuses et pour ainsi dire lumineuses qui forment une date dans l'existence, et dont le souvenir ne s'efface ni ne s'affaiblit même jamais. On ne peut vivre un peu longtemps avec Prud'hon sans éprouver une sorte de fascination, un véri-

table enchantement, une délicieuse ivresse. Chez lui les plus rares, les plus touchantes, les plus séduisantes facultés de l'âme : l'imagination, la sensibilité, sont au plus haut point. D'autres ont peut-être visé plus haut, ont représenté des idées plus grandes, plus mâles, plus générales; mais je ne connais aucun peintre ni aucun poète qui aient créé un monde plus idéal, plus féerique et plus personnel que celui où Prud'hon nous entraîne après lui.

Ce n'est pas tout : les arts ne servent pas seulement à charmer; on en peut tirer des inductions sérieuses et plus hautes. Le philosophe qui méconnaît leur importance néglige un des termes principaux du grand problème qui s'agite dans le monde et en nous. C'est une des belles prérogatives des études que nous poursuivons, Monsieur, qu'elles nous retiennent dans une sphère élevée où nous trouvons des preuves nombreuses et irréfragables de la nature supérieure de l'espèce humaine. Mon Dieu, je ne m'inscris contre aucune des découvertes de notre temps et je suis prêt à admettre tout ce que la science établira. Je ne voudrais sur aucun point me faire de roman : nous sommes ce que nous sommes. Je ne me sens pas abaissé par notre étroite parenté avec l'animal. S'il m'était prouvé que notre organisme ne se distingue des autres organismes que par un plus haut degré de perfection, que nous sommes les produits des mêmes forces physiques, de ces éléments extérieurs dont on peut nous donner les lois rigoureuses, que nous descendons par des transformations poursuivies pendant des siècles sans nombre des êtres les plus inférieurs de la création, il faudrait bien l'admettre. Mais il m'est bien permis de recueillir avec soin et avec une satisfaction que je ne veux pas dissimuler les arguments que je trouve si fréquemment sur ma route et qui établissent non-seulement la supériorité de l'homme sur l'animal, mais les différences radicales qui l'en distinguent. Ce n'est pas uniquement aux naturalistes que ces arguments répondent; c'est surtout à quelques historiens et à quelques philosophes qui ont repris, exagéré et faussé les idées si justes de Herder et d'Augustin Thierry, relatives à l'influence des circonstances extérieures sur la constitution des races et des individus. Dans le domaine des arts tout au moins, sur lequel je me place exclusivement aujourd'hui, cette étroite théorie, qui a pris dans ces derniers temps, sous la plume d'habiles écrivains, la précision d'une formule géométrique et qui a la prétention d'expliquer l'homme et son œuvre comme on explique l'arbre et ses fruits, ne soutient pas un moment l'examen. Ces doctrines, qui rendent compte de tout et avec tant de simplicité ressemblent fort aux remèdes héroïques, aux panacées universelles qui ne guérissent de rien. L'homme

est un être complexe, divers, dont le caractère particulier est précisément cet imprévu, ce quelque chose de personnel et de spontané qui échappe à l'analyse, qui n'est pas renfermé dans la recette, qui ne rentre pas dans la formule. Ce sont ces traits si fortement marqués dans les grands caractères, dans les grands génies, — le sentiment religieux, le sentiment poétique, le goût, la soif ardente, la passion de la vérité, de la beauté, de la perfection, de ce qui n'existe pas, de ce qui résiste toujours à nos efforts, — qui constituent les ressorts fondamentaux de l'âme de l'artiste.

Je le sais, hélas! notre liberté n'est que relative. Sans parler de ce dernier fond, de ce lointain angoissant et obscur, où la pensée va se heurter à la fatalité de la naissance, de ces facultés physiques et morales que nous apportons avec nous et dont nous ne pouvons pas modifier complètement les données primordiales, nous sommes encore, il faut bien en convenir, influencés, et, plus que cela, tyrannisés par les circonstances extérieures, — race, climat, nourriture, habitudes, éducation, qui agissent puissamment sur les éléments de notre être. Et cependant, vis-à-vis du monde et de lui-même l'homme joue le rôle d'un agent libre; il a sur la nature et sur son propre esprit une action qui n'est pas indifférente. Cette action sur lui-même et sur le milieu qui l'environne est le trait essentiel qui le distingue du reste de la création, et plus il est grand, plus il échappe à la contrainte qui pèse fatalement sur les êtres inanimés et qui gouverne presque exclusivement le vulgaire. L'homme supérieur par la conscience, par le caractère ou par le talent se mêle à ses contemporains, se trempe dans la puissante réalité; mais il domine la tourbe imbécile comme ces grands arbres, épars dans la plaine, qui diffèrent non-seulement par la hauteur et par la majesté, mais par le port et par le feuillage, de tout ce qui les entoure, et qui donnent au paysage son caractère et sa beauté. Il ne vit pas d'emprunt; il donne plus qu'il ne reçoit. C'est un soleil qui répand autour de lui la lumière et la chaleur. Le peintre, le sculpteur, aussi bien que le philosophe ou le poète, appartient à une race déterminée; ils ont des caractères identiques. Ils sont doués, les uns et les autres, de certaines aptitudes, de certains instincts; vivant au milieu de gens dont ils partagent les habitudes, les passions, les idées, les goûts, leurs œuvres, quelles qu'elles soient, auront une empreinte commune, un air de famille qui suffira pour marquer leur origine et leur date. Elles sont le fait d'une civilisation et d'une époque précises, une manifestation du temps et du lieu où elles se sont produites. Ces philosophes, ces poètes, ces artistes participant aux préoccupations de leurs contemporains, modèleront leurs œuvres dans une



Prud'homme del.

certaine mesure, tout au moins d'après les idées régnantes, de sorte que l'on peut dire non-seulement que ces œuvres auront un air de parenté, mais qu'elles subiront peu ou beaucoup l'influence du milieu, de la température morale où elles prennent naissance. Mais ce qui fait le fond chez la foule et chez l'homme médiocre n'est chez le grand artiste que tout extérieur et sans importance. Les mœurs et les idées d'une époque se réfléchissent dans les tableaux et dans les statues de cette époque comme dans sa littérature et dans sa politique. Elles leur donnent la forme, l'habit, même quelques caractères plus importants et plus profonds, mais elles ne les créent point et ne les expliquent pas davantage. Aussi voyez ce qui se passe. L'industrie répond aux exigences du grand nombre; elle fournit des meubles, des ornements, des objets de toute sorte appropriés aux usages de la vie, qui représentent exactement les besoins et les goûts de telle classe ou de telle race, vivant à une époque et dans un climat déterminés. Il suffit d'un morceau de poterie, d'un pied de fauteuil, du moindre bout d'étoffe, pour déterminer les habitudes et les préférences des gens qui ont possédé les objets dont nous retrouvons les fragments. Nous n'avons affaire ici qu'à des artisans, instruments presque passifs qui font ce qu'on leur demande et ne mettent que bien peu de chose d'eux-mêmes dans leur œuvre. Montez quelques degrés, vous trouverez des hommes habiles, rompus à la pratique et au métier, doués souvent d'un sentiment pittoresque distingué et de quelques-unes des facultés de l'artiste, mais qui ne sauraient marquer leur ouvrage d'une originalité qui leur manque, ni imposer à leurs contemporains des idées qu'ils n'ont pas. Ils sont les instruments plutôt que les directeurs du goût public, et leurs travaux, documents précieux et piquants pour l'historien, n'ont qu'un médiocre intérêt pour l'artiste. Mais lorsque vous arrivez à ces grandes figures originales et puissantes, flambeaux et orgueil de l'humanité, ou à celles plus modestes qui, au milieu des défaillances d'une nature commune, ont quelques-uns des traits caractéristiques du génie, quelques leurs sublimes, tout change. La mer monotone et houleuse vient se briser en vain contre ces rochers. Les vents et les vagues n'y peuvent rien. S'ils n'échappent pas complètement à l'influence des éléments qui les assiègent, ils gardent cependant leur physionomie assez intacte pour qu'il ne soit pas possible de les méconnaître.

Ouvrons l'histoire, et, sans sortir de l'époque moderne, voyez tous ces grands artistes qui, bien loin de se faire les interprètes dociles et passifs de leur temps, ont suivi avec indépendance leur inspiration personnelle. Quels sont les peintres, par exemple, qu'a produits cette Espagne intolérante, sombre, cruelle et mystique des xv^e et xvi^e siècles? Herrera le

Vieux, Zurbaran, Moralès, Alonzo Cano, correspondent assez bien aux opinions et aux passions de leur pays et de leur temps. Mais pour les trois grands peintres de l'école espagnole, pour les seuls qui comptent, après tout, il en est tout autrement. Les plus belles œuvres de Ribera sont précisément celles où il échappe le plus complètement à l'influence de ses contemporains. Velasquez est un portraitiste : le plus élégant, le plus fin, le plus distingué des peintres de cour. Quant à Murillo, il est le plus doux, le plus fade, le plus écœurant des artistes religieux. Et la Hollande ! Dans cette patrie du flegme, du bien-être, des habitudes monotones, réglées, honnêtes, où le climat humide, la nourriture abondante, le genre de vie sédentaire, donnent de l'épaisseur au corps et de la lourdeur à l'esprit, que trouvons-nous ? Les petits Flamands, sans doute, dont le faire minutieux et soigné, les sujets vulgaires, les types laids et grossiers reflètent exactement la nature et les goûts de leurs compatriotes. Mais j'avoue que Rembrandt, le peintre sublime, qu'aucun autre n'a surpassé dans l'expression des sentiments pathétiques, m'étonne un peu déjà. Rubens davantage. Quoique nourri de viande grasse et de bière épaisse, il est le plus emporté, le plus verveux des dessinateurs, le plus éclatant, le plus audacieux des coloristes. Teniers, Metz, Terburg, de leur côté, ne manquent pas de finesse, d'élégance et d'esprit. Puis, que ferons-nous des peintres mystiques de l'époque précédente : des van Eyck, des Roger de Bruges, des Memling ? L'état social, les idées ont changé, je le sais, et il faut en tenir compte. Est-ce assez pour expliquer une direction et des aptitudes aussi radicalement différentes ? Florence nous fournirait des arguments tellement décisifs, qu'il est à peine nécessaire de s'y arrêter. Léonard, Michel-Ange, Raphaël, sont nés dans le même pays, ont vécu à la même époque, ont sucé le même lait, reçu la même éducation. Ils ont sans doute des caractères communs ; mais il serait difficile de trouver trois génies plus différents entre eux et plus dégagés des circonstances extérieures. Enfin que se passe-t-il chez nous ? Notre glorieux xvii^e siècle va répondre. C'est un peintre habile et médiocre qui accapare l'attention, les travaux et le succès. Lebrun est l'homme du siècle. Il exprime à merveille les goûts fastueux, le pédantisme, la grandeur théâtrale qui régnaient alors à Versailles et à Paris. Pendant qu'il triomphe, accablé de louanges et d'honneurs, le tendre Lesueur mourait inconnu et misérable, notre grand Poussin fuyait Paris, où il n'avait trouvé que mécomptes et que dédains, et rejoignait à Rome Claude Lorrain, à qui sa patrie ne devait rendre qu'une tardive justice.

Que faut-il conclure ? Que le génie est comme l'esprit de Dieu : il souffle où il veut. On aura beau faire pour l'enfermer dans d'étroites

formules, il déjoue les raisonnements les plus spécieux et leur donne à chaque pas les plus flagrants démentis. Le talent, apahage des natures plus faibles, subit plus docilement la pression des circonstances extérieures, et celles-ci dominent absolument dans les manifestations subalternes où l'art se confond avec l'industrie.

La France, au commencement de ce siècle, présente un spectacle plus concluant encore que tous les exemples que nous avons donnés. Le grand David prête une forme pittoresque arrêtée aux idées de son temps, qu'il ne subissait pas, puisqu'il en fut un des promoteurs et qu'elles correspondaient exactement à la nature de son génie. Quant à Prud'hon et à Géricault, il est impossible d'imaginer un contraste plus complet que celui qu'ils font avec David et entre eux. Prud'hon et Géricault ne se ressemblent que par la grandeur de leur talent et par leur sincérité. Ils sont aux deux pôles : aux deux extrémités du clavier des sentiments humains. Ce sont pour ainsi dire des génies complémentaires. L'un représente la force, l'élément mâle, précis, puissant ; l'autre, la grâce, l'élément féminin, la tendresse, la rêverie. Géricault étonne et subjugue ; Prud'hon séduit. Essayez donc de résister à ce magicien et de raisonner avec lui ! On a beau se débattre et se défendre, on en tombe amoureux. Il a traité quelques sujets sérieux. Il y a mis son talent, son sentiment si délicat, si distingué, si particulier de la forme humaine, et aussi le pathétique, la passion qui débordait de son âme agitée et profonde. C'est cependant dans les sujets antiques, dans ceux qui donnent toute liberté à sa fantaisie qu'il est admirable et unique ! Dès qu'il peut s'échapper il y va, comme le papillon à la fleur, d'un vol rapide, d'un essor naturel, et il en rapporte le miel de l'Hybla. S'il est moderne par la sensibilité exquise, pénétrante, il faudrait retourner jusqu'aux Grecs pour trouver rien qui ressemble à sa conception poétique et pittoresque. C'est un compatriote de Théocrite, un Longus de génie. Il nous transporte par des fictions charmantes au temps de la jeunesse du monde, dans les vergers de Syracuse, au bord de l'Anapo, sous les papyrus ondoyants, près des pommiers fleuris où l'ardente cigale chante incessamment. Il évoque les divinités terrestres : Vénus, le doux Amour, Psyché, Léda, Zéphire, les Muses, les Saisons, les Heures, alors que ni le vice, ni la vertu, n'habitaient encore notre triste terre. Acceptant le goût de son temps pour l'allégorie, il a tiré de motifs fades, prétentieux, quintessenciés des compositions originales et exquises. Sa muse aimable ne chante que l'éternelle, la divine jeunesse. Il ne sort pas du cercle fortuné. Il va des premiers gazouillements de l'enfant aux premiers chuchotements

de l'amour; des violettes aux premières roses. Dans des scènes éclairées d'une lumière élyséenne, il représente la volupté décente : l'homme s'abandonnant sans contrainte, mais sans grossièreté, sans vulgarité, aux plaisirs naturels. Il fait délicieusement vibrer en nous ces cordes intermédiaires de l'âme, si nombreuses, si puissantes, si déliées, qui tiennent autant du sentiment que de la sensualité. Sur ce terrain il est maître absolument, et on peut le placer sans crainte au nombre des artistes que le temps n'atteindra pas, qui survivront aux changements de la mode, aux naufrages du goût : — un des rares immortels.

Fleurier, 30 juillet 1869.

PREMIÈRE PARTIE

(1758 à 1784)

I.

Pierre Prud'hon naquit dans la petite ville de Cluny, département de Saône-et-Loire, le 4 avril 1758¹. Son père, Christophe Prud'hon,

1. La plupart des biographes de Prud'hon se sont trompés sur la date de sa naissance. Voïart (*Notice historique*, etc., 1824); Quatremère de Quincy (*Notice historique* lue à l'Institut, le 2 octobre 1824; *Moniteur universel*, 18 octobre 1824); M. Charles Blanc (*Histoire des Peintres*); Arsène Houssaye (*L'Artiste*, 7 janvier 1844), le font naître le 6 avril 1760. Delécluze (*Louis David*, p. 303) donne 1765; Eugène Delacroix (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} novembre 1846), le 6 avril 1759. En présence de l'acte authentique, le doute n'est plus possible. Prud'hon est bien né le 4 avril 1758, comme le prouve son extrait de baptême que je transcris tout au long.

BAPTÊME DE PIERRE PRUDON, NÉ LE 4 AVRIL 1758.

Extrait des registres des baptêmes, mariages et sépultures de la paroisse de Saint-Marcel de Cluny, arrondissement de Mâcon, département de Saône-et-Loire.

Ce jourd'hui quatre avril mil sept cent cinquante huit, je prêtre curé de la paroisse de Saint-Marcel de Cluny, ai baptisé Pierre, fils de Christophe Prudon, tailleur de pierres, et de Françoise Piremol, sa femme, né ce même jour.

Son parrain a été Pierre Morzau, marchand épiciier, et sa marraine, dame Ursule Mutin, épouse de sieur François Blais, marchand de drap, tous de ladite ville sous-signés avec moi.

Signé au registre : Mutin-Blais, Morzau et De Laporte, curé.

Le maire de la ville de Cluny certifie l'authenticité.

Cluny, 14 décembre 1852.

PHILIBERT, adj.

avait épousé, le 9 novembre 1733, Françoise Piremol, qui lui donna dix enfants ¹. Pierre était le dernier. La maison qu'habitait cette nombreuse famille existe encore; elle est située au fond d'une impasse, sur la paroisse de Saint-Marcel. C'est un petit bâtiment de chétive apparence, mais qui n'a pourtant rien de triste ni de misérable. Il ne renfermait que deux ou trois pièces : en bas, une cuisine dont la porte, élevée de trois marches, se fermait au moyen de volets de bois; à côté et à gauche, une chambre qui s'ouvre à ras du sol par une porte vitrée; plus à gauche encore, une autre porte grossière de pressoir ou d'écurie. Au premier, on voit une seule fenêtre assez grande, et plus haut, immédiatement sous le toit, couvert de tuiles creusées, une lucarne presque carrée ². Un vieux cep de vigne, qui doit être l'ainé de Prud'hon, jette ses bras incultes le long des parois du modeste nid d'où s'est envolé l'enchanteur. Prud'hon était très-jeune lorsqu'il perdit, dans l'espace de quatre mois, son père et sa mère ³, dont il était le préféré. « Elle l'aimait avec une telle passion, dit M. Voïart, l'ami et le premier biographe du peintre, qu'elle craignait de le perdre de vue un seul instant. Cette sollicitude maternelle influa sur son caractère, car il conserva toute sa vie cette douceur de mœurs et cette aménité, apanage du sexe qui présida à sa première éducation. »

Comme un grand nombre d'hommes diversement distingués ou illustres, Prud'hon fut en effet deux fois le fils de sa mère : fils de ses entrailles et davantage encore de son cœur tendre et passionné. On ne peut douter qu'elle développa dans la jeune âme de son enfant bien-aimé cette délicatesse exquise, cette sensibilité extrême, presque malade, où il puisa ses chefs-d'œuvre, mais qui fut la source de ses malheurs.

Prud'hon resta sous l'œil maternel jusqu'à sept ou huit ans sans qu'on se soit, semble-t-il, occupé en aucune manière de son instruction. Il jouait et courait avec les enfants de son âge, et sa principale occupation

4. Les mêmes auteurs qui, en suivant vraisemblablement la version de Voïart, se sont trompés à l'égard de la naissance de Prud'hon commettent également une erreur lorsqu'ils donnent treize enfants au pauvre tailleur de pierres. Il n'en avait que dix, ce qui est déjà bien honnête. Voici les noms et la date de leur naissance :

Philibert, 24 décembre 1735. — Jeanne-Françoise, 21 juin 1737. — Catherine, 21 mai 1739. — Gabriel, 4 juin 1740. — Marie, 49 mars 1746. — Autre Marie, 22 novembre 1748. — Claude, 7 septembre 1751. — Louis, 45 novembre 1753. — Autre Françoise, 2 mars 1756. — Pierre, 4 avril 1758.

2. Voir une jolie vignette de cette maison dans le *Magasin pittoresque*, mai 1837.

3. Les biographes font mourir le père de Prud'hon lorsque celui-ci était en bas âge, et sa mère plusieurs années plus tard. C'est une erreur comme on le verra par une lettre inédite de Prud'hon à M. Fauconnier, écrite de Turin, et que l'on trouvera plus loin.

était d'aller avec eux chercher du bois dans la forêt des Bénédictins de Cluny. Le soir, il revenait chargé de son fagot, avec lequel la mère faisait cuire le souper de la famille. Les choses pouvaient continuer ainsi : Prud'hon serait devenu tailleur de pierres comme son père. Mais son bon génie intervint sous la figure du curé Joseph Besson, qui le rencontra un beau jour, et fut tellement charmé par son air intelligent et ouvert qu'il le prit comme enfant de chœur pour servir la messe et lui donna les premiers rudiments. Prud'hon conserva toute sa vie la plus vive affection, la plus respectueuse reconnaissance pour son premier protecteur ; en 1788, à son retour de Rome, il en fit un portrait en buste peint à la cire, qui, après être resté jusqu'à ces derniers temps dans la famille du digne curé, appartient aujourd'hui à la riche collection de M. Eudoxe Marcille. A l'époque où Prud'hon exécuta cet ouvrage, le curé Besson pouvait avoir une soixantaine d'années. Ses cheveux sont blancs, mais les rides marquent à peine sur cet aimable et bienveillant visage ; l'œil surtout est affectueux et charmant. C'est à ce brave homme que nous devons peut-être notre grand peintre ; il lui servit en quelque sorte de père, et nous le verrons encore intervenir dans plusieurs circonstances importantes de sa vie.

Le curé Besson ne tarda pas à remarquer les rares dispositions de l'enfant. Ne se trouvant pas capable de le mener plus loin, il l'envoya chez les moines de Cluny, qui avaient un enseignement gratuit, et lui fit donner quelques leçons de dessin. Le jeune homme n'avait pas besoin qu'on le poussât dans cette voie. Il couvrait ses cahiers de croquis à la plume et modelait de petites figures en terre ou en bois. Une fois il tailla avec son canif, dans du savon blanc, les personnages de la Passion, et lui-même racontait qu'à son retour de Rome, ayant retrouvé ces ouvrages de son enfance, il fut surpris du mouvement et de l'expression qu'il avait su leur imprimer.

Les tableaux de l'abbaye, qui pourtant n'étaient pas des meilleurs, firent sur lui la plus vive impression. Il avait quatorze ans. Son goût pour la peinture prit tout à fait le dessus. Dans son impatience, il faisait des pinceaux avec des poils qu'il arrachait aux chevaux, et des couleurs avec les sucres des plantes et des fleurs. C'est avec ces instruments grossiers qu'il cherchait à imiter les tableaux qu'il avait sous les yeux. Un moine lui dit un jour : « Vous ne réussirez pas, ils sont peints à l'huile. » Et Prud'hon, après de nombreux et inutiles essais, trouva enfin, et tout seul, le moyen de peindre de cette manière ¹.

1. J'extraits une partie des détails qui précèdent de deux lettres inédites adressées par M. Dumont Champton, receveur municipal de la ville de Cluny et des hospices,

C'est probablement à cette époque qu'il faut rapporter la curieuse peinture que M. Marcille père déterra dans le grenier de M. Charton, notaire à Cluny, petit-fils du chapelier pour lequel cette enseigne fut faite par Prud'hon ; car il s'agit d'une enseigne, et elle est si grossière, que les peintres qui s'adonnent à ce genre aujourd'hui la désavoueraient certainement. Qu'on se représente un panneau ayant la forme d'un cartouche. Au milieu se trouve une sorte de cuve dans laquelle deux ouvriers, en manches de chemise, plus roides que des mannequins, plongent les bras et foulent le feutre. De chaque côté sont des chapeaux de toutes les formes et de toutes les couleurs ; au centre, au-dessous de la cuve, on voit une tête de satyre, au-dessus et tout à l'entour courent des guirlandes de roses. Enfin, dans le bas, se lit l'inscription dont nous conservons l'orthographe : « *Charton, M^{re} chapelier, vend toutes sortes de chapeaux fins et autres* ». Cette peinture appartient à M. Eudoxe Marcille. Elle est grotesque, et il faut de la bonne volonté pour apercevoir dans quelques tons argentins des chemises des deux personnages les rudiments de la charmante couleur de Prud'hon. Mais c'est une relique : c'est un premier effort d'un enfant de génie, et on ne peut le voir sans émotion.

Le curé Besson suivait avec un intérêt touchant et une anxiété toute paternelle les travaux et les progrès de son protégé. Chaque fois que l'abbé Sigorgue, grand vicaire de M^{sr} Moreau, évêque de Mâcon, venait à Cluny, il ne manquait pas de lui signaler les rares et précoces dispositions du jeune peintre, et les moines confirmaient ses dires et appuyaient chaudement ses recommandations. On finit par parler de Prud'hon au prélat, qui le prit sous sa protection, se chargea de lui et l'envoya à Dijon, où il le confia à Devosge. Prud'hon avait alors seize ans.

François Devosge était un artiste de mérite et un homme plein de discernement et de cœur. Il aimait passionnément son art, et réalisa, dit-on, sa modeste fortune pour créer à Dijon une école de dessin et de peinture qu'il dirigea avec un grand succès et entretint à ses frais, pendant plusieurs années, jusqu'au moment où les États de Bourgogne, frappés de l'importance de cette institution et des bons résultats qu'obtenait le professeur, prirent cette école sous leur protection, lui accordèrent une

l'une (4 janvier 1853) à M. Marcille père, l'autre (16 février 1863) à M. Marcille fils. Ces deux lettres ont une grande importance, et j'espère que M. Marcille les publiera in extenso à la suite du catalogue de l'œuvre de Prud'hon qu'il prépare. M. Dumont est en effet un petit-neveu du curé Besson, et, au moment où il écrivait sa première lettre (1853), son père et un ami de la famille, l'abbé Lebault, le premier âgé de quatre-vingt-trois ans, le second de quatre-vingt-cinq, vivaient encore et lui ont fourni ces précieux renseignements sur l'enfance et sur la première jeunesse de Prud'hon.

subvention et fondèrent un prix triennal qui consistait dans l'envoi à Rome du vainqueur pour une période de trois ans. Une étroite et reconnaissante amitié lia Prud'hon à son maître, comme le témoignent plusieurs lettres que nous aurons l'occasion de donner. Devosge forma plusieurs bons élèves, entre autres : Doyen, Ramey, Petitot, Granger, Gaule et Rude. Prud'hon lui doit beaucoup, non-seulement parce qu'il lui enseigna les rudiments de l'art et qu'il ne cessa de le diriger, de l'encourager, de lui servir de confident et de conseil, mais parce que, chose singulière, le professeur presque inconnu semble avoir eu sur le style de son élève une influence décisive. Des gravures d'après ses tableaux montrent en effet des traces du sentiment si particulier, si personnel de Prud'hon, et Eugène Delacroix a remarqué avec raison que c'est une gloire d'avoir imprimé à une aussi belle imagination un caractère et comme une marque que l'on retrouve dans tous ses ouvrages ¹.

Les premiers essais de Prud'hon ne nous sont point parvenus, et il est probable qu'ils ne méritaient guère d'être conservés. On pourrait cependant rapporter à cette époque deux croquis bien informes encore qui ont été gravés en fac-simile par le baron de Joursanvault. L'un représente une petite fille qui donne à manger à sa poupée, l'autre une femme qui file au rouet. Il est inutile de s'arrêter à ces deux dessins. Le tendre et pathétique Prud'hon n'existe encore à aucun degré, et je ne m'explique pas qu'un homme aussi compétent qu'Eugène Delacroix ait pu écrire : « Son talent semble n'avoir pas eu d'enfance, et en examinant tout ce qui a été recueilli de ses ouvrages, on ne voit presque point de transition entre les informes essais de l'élève et les productions achevées du maître. On trouve dans les cahiers sur lesquels il dessinait au sortir de l'école le germe de ses plus belles inventions. Son exécution même n'a point varié depuis ses premières études, et c'est un caractère de plus qui le place à côté des grands maîtres ². » Prud'hon fut au contraire un génie tardif. Ce n'est que vers trente ans qu'il devint le grand artiste que nous connaissons et que nous admirons. Ce que l'on peut dire, c'est que dès qu'il se fut trouvé lui-même et reconnu, il se posséda complètement et qu'il arriva d'un bond à une hauteur qu'il n'a pour ainsi dire pas dépassée.

1. Devosge mourut, en 1811, professeur et directeur de l'école que le gouvernement impérial organisa et soutint. Son fils, Anatole Devosge, lui succéda. Il occupa cette position pendant quarante ans, et mourut en décembre 1850. Par son testament, il fonda un prix annuel de dessin et légua à sa ville natale tous les dessins et toutes les peintures de son cabinet, entre autres un très-beau portrait de son père, par Prud'hon. (*Annales de l'art français*, t. V.)

2. *Revue des Deux Mondes*, 4^e novembre 1846, p. 433.

Du reste, ses études à Dijon furent interrompues de la manière la plus déplorable. Il avait, paraît-il, laissé à Cluny une de ces liaisons de jeune homme que le hasard noue et qu'un oubli mutuel ne tarde pas d'ordinaire à dénouer. Nous ignorons quelle raison puissante put l'engager à contracter une union mal assortie qui devait troubler et empoisonner sa vie jusqu'au bout : peut-être une promesse, peut-être davantage, car son fils Jean naquit, suivant toute vraisemblance, l'année même du mariage, et c'est le curé Besson, dont les conseils poussaient sans doute son élève à accomplir strictement un engagement précis ou moral, qui procéda à la cérémonie. Il se pourrait aussi que Prud'hon eut obéi à un mouvement d'ambition et de vanité : la jeune fille qu'il épousa, Jeanne Pennet, était en effet la fille d'un notaire royal, et par conséquent d'une condition bien supérieure à la sienne. Deux détails minimes, mais caractéristiques, me feraient pencher pour cette hypothèse. C'est après son mariage qu'il ajouta à son prénom de Pierre celui de Paul (sans doute en souvenir de Rubens) que l'on trouve intercalé dans l'acte authentique que nous transcrivons¹. C'est aussi après 1780 qu'il introduisit une *h* et une apostrophe dans son nom, qu'il avait orthographié jusque-là *Prudon*, comme son père. Quoi qu'il en soit, les contemporains sont unanimes à représenter cette union comme tout à fait indigne de lui, et contractée en vue de réparer une faute et par un sentiment d'honneur. Je ne veux pas insister sur ce triste sujet, je préfère donner la parole à Voïart, qui a beaucoup connu Prud'hon et a certainement reçu ses confidences. Il n'est pas probable qu'il ait rien exagéré, et il est aussi catégorique que possible. « Cependant, dit-il, cette sensibilité précoce qui présidait à ses conceptions pittoresques se développait encore d'une autre manière dans son âme aimantée. A peine sorti de l'enfance, il conçut une passion pour un objet peu digne de le fixer. Il contracta une union mal assortie pour réparer les torts de l'amour, et l'honneur à dix-huit ans² eut plus de pouvoir sur sa volonté que toutes les représentations de ceux qui s'intéressaient à son talent et à sa fortune. Ce fatal hymen fut pour lui une source de chagrins qui empoisonnèrent ses plus belles années; et lui-même, peu de jours après son mariage, présagea qu'il serait le plus malheureux des hommes; mais, doué d'une force d'âme peu commune, il se résigna, et, s'armant de philosophie et de courage, il se livra de nouveau, et avec plus d'ardeur encore, à l'art

1. C'est bien évidemment une surcharge : l'encre et l'écriture ne sont pas les mêmes que dans le reste de l'acte.

2. En juin 1778, Prud'hon avait près de vingt ans.

qui fut dans tous les temps sa plus douce et sa plus grande consolation ¹. »

La cérémonie nuptiale fut célébrée, comme nous l'avons dit, par le curé Besson, le 17 juin 1778². Il paraît bien que l'on était pressé, car

1. Voïart. *Notice historique*, etc., p. 40. Bien qu'elle manque d'exactitude et de précision, la notice de Voïart a une grande importance pour la vie du peintre. Voïart non-seulement était lié avec Prud'hon, mais il l'était aussi avec son meilleur ami, M. de Boisfremont, à qui il a dédié son opuscule, et cette dédicace commence par ces mots : « Vous étiez l'ami de mon ami, vous avez recueilli son dernier soupir, et je vous dois presque tous les matériaux », etc. On peut donc regarder cette notice comme l'œuvre commune des deux amis de Prud'hon.

2.

Du 17 juin 1778.

MARIAGE DU S^r PIERRE-PAUL PRUDON ET DE D^{lle} JEANNE PENNET.

Extrait des registres des baptêmes, mariages et sépultures de la paroisse de Saint-Marcel de Cluny, arrondissement de Mâcon, département de Saône-et-Loire.

Le dix-sept février mil sept cent soixante et dix huit, après avoir été publiés une fois en la messe paroissiale sans opposition, vu la dispense de deux bans accordée le treize, signée Sigorgue, vicaire général, Deray, secretarius, et insinuée le même jour, signé Chapuys, ont reçu du consentement des parents et curateur, la bénédiction nuptiale par le curé soussigné, s^r Pierre-Paul Prudon, élève de l'Académie de peinture et sculpture, demeurant à Cluny, âgé d'environ vingt ans, fils aîné de defunt s^r Christophe Prudon et de dame Françoise Piremol, vivant tailleur de pierres, demeurant en ladite paroisse, le susdit procédant en tant que de besoin de l'autorité de Joseph Blampoix, maître vannier, demeurant en la dite paroisse, son curateur;

Et D^{lle} Jeanne Pennet, âgée d'environ vingt ans, fille, et procédant des autorité et consentement de M^e Philibert-Claude Pennet, notaire royal; et de dame Marguerite Chercot, demeurant en la même paroisse, et ce, en présence dudit M^e Pennet, de Claude Delucenay, du s^r Vincent Achary et s^r Pierre Coquillat, tous les trois clercs, et d'Antoine Fouillieux, tissier en toile, tous les quatre témoins soussignés avec les parties.

PIERRE PRUDON, BESSON, curé, PENNET, COQUILLAT, DELUCENAY,
FOUILLIOUX, JEANNE PENNET, ACHARY D'OARON.

Le maire de la ville de Cluny certifie l'authenticité.

Cluny, 14 décembre 1832.

PHILIBERT, adj.

Prud'hon a eu de son union avec Jeanne Pennet, cinq enfants :

1^o Jean, né probablement à Cluny en 1778, mort à Toul (Meurthe) en 1837;

2^o Jacques-Philippe, né à Paris, rue Cadet, le 30 avril 1791 (Reg. de Notre-Dame-de-Lorette), fut élève à l'École de Saint-Cyr et mourut pendant la campagne de Russie;

3^o Eudamidas, né à Paris (Reg. de l'ancien 2^e arrondissement), le 8 décembre 1793. Il fut élève de l'École polytechnique, et donna sa démission en 1815, son père ne vou-

on obtint dispense de deux bans. Les jeunes gens avaient l'un et l'autre vingt ans environ. Ils s'établirent à Cluny et y restèrent au moins jusqu'en 1780. La vie de misère et de tracàs commença, semble-t-il, aussitôt. Prud'hon pourvoyait avec peine aux besoins du ménage. Il se voyait condamné à une existence précaire et obscure; l'avenir lui semblait fermé lorsqu'il trouva en M. de Joursanvault un ami puissant et éclairé, qui releva son courage, excita son ambition et lui donna les moyens de la satisfaire ¹.

II.

Le baron de Joursanvault, qui devina le génie de Prud'hon et fut, dans la première période de sa vie, son plus actif et son plus utile protecteur, était propriétaire en Beaune et cheval-léger du roi. Militaire,

lant pas qu'il servit un gouvernement autre que celui de l'empereur. Il fit des études de médecine, exerça d'abord à Toul (Meurthe), où sa mère mourut en 1834, puis à Fontaine-la-Guyon, près Courville (Eure-et-Loir), puis aux Ternes, près Paris;

4° Pierre-Nicolas-Philopæmen, né à Rigny (Haute-Saône), le 29 juin 1795. Il fut élève de l'École de marine de Brest, où il entra en 1811, sur la recommandation de Talleyrand; nommé aspirant le 24 août 1813, l'épuration de 1816 l'atteignit et il partit pour les colonies. En mai 1821, il était à l'île Bourbon. Depuis cette époque on n'a plus eu aucune nouvelle de lui;

5° Émilie, née à Paris, rue du Harlay, n° 28, le 3 novembre 1796. Elle épousa en premières noces M. Deval, négociant en vins à Lorient, et, en secondes, M. Quoyerer, de Metz; elle demeure encore aujourd'hui dans cette ville.

4. Les relations de M. de Joursanvault et de Prud'hon ont précédé le mariage de celui-ci et remontent à 1776 ou à 1777, car le diplôme de franc-maçon du jeune peintre, dont l'original appartient à M. Eudamidas Prud'hon, est daté de novembre 1777 et signé par M. de Joursanvault. Cette pièce prouve en outre que Prud'hon fit à cette époque un séjour à Beaune chez son protecteur. En voici le texte :

« A la gloire du grand Architecte de l'univers.

« Au nom et sous les auspices de S : G : M :

« La R : L : Saint-Jean sous le titre distinctif de la Bienfaisance de l'O : de Beaune en Bourgogne à toutes les loges régulières salut : force : union : Nous maître, officier de la R : L : de la Bienfaisance de l'Orient de Beaune constitué par lettres patentes du G : O : de France expédiées le 16^e jour du 4^{me} mois de l'an de la V : L : 5777 : certifions que le J : C : F : Pierre-Paul Prudon, peintre, membre d'une L : régulièrement constituée, ainsi qu'il nous a apparu par les certificats qu'il nous a représentés, a été par nous reconnu bon maçon et par nous admis à visiter nos travaux comme maître; en foi de quoi nous lui avons accordé le présent certificat qu'il a signé avec nous et devant nous contre-signé par notre secrétaire en chef, dûment

artiste, savant, c'est une de ces nobles et singulières figures comme nos provinces françaises en renfermaient un grand nombre avant que Paris eût tout absorbé, et il est impossible de parler de Prud'hon sans s'y arrêter un moment. Le graveur Wille a tracé son portrait en deux lignes : « Il a établi, dit-il, une sorte d'académie dans sa maison ; il s'exerce dans les arts et il fait du bien aux jeunes gens qui marquent de l'inclination par les talents ¹. » Généalogiste et diplomate distingué, M. de Joursanvault avait rassemblé, avant 1789, un grand nombre de chartes, de manuscrits et d'ouvrages spéciaux sur l'histoire du duché et du comté de Bourgogne. Après le premier ouragan révolutionnaire, il parcourut avec une infatigable persévérance presque toutes les parties de la France, achetant et faisant acheter de tous côtés les archives dispersées des monastères et tout ce qu'il put recueillir des dépôts publics mis au pillage ². C'est à lui certainement que Prud'hon écrivit la lettre suivante, la plus ancienne, à ce que je crois, que nous possédions du jeune peintre. Il y parle, en effet, de ces *vieux papiers et parchemins qui ne sont point communs à Cluny*, et que l'ardent collectionneur l'avait sans doute chargé de rechercher. Il y parle aussi de son désir de faire ce voyage de Paris, que M. de Joursanvault devait faciliter, et dont, suivant toutes les probabilités, il avait déjà été question dans leurs entretiens. Cette lettre a d'autant plus d'intérêt, qu'elle nous montre d'une manière saisissante l'ennui et le découragement qui avaient envahi l'âme de Prud'hon, et ses vives aspirations vers la lumière qu'il entrevoyait du milieu des ténèbres où il était plongé.

« Monsieur, je ne suis pas de votre sentiment : je trouve votre charmante lettre trop courte, et d'autant plus qu'il y avait déjà longtemps qu'il me tardait d'en recevoir, n'ayant pas de plaisir plus sensible que l'honneur de votre entretien, ne fût-il que d'une ligne ou d'un instant. Voulez-vous me permettre de vous dire, Monsieur, que vous me flattez

scellé et timbré. Donné à notre O : . de Beaune, le 27^e jour du 9^{me} mois de l'an de la V : . L : . 5777 (novembre 1777).

« Signé le B^{me} W. DE JOURSANVAULT.

« V^{ble} (O. cachet rouge.)

« Par nous, garde des sceaux,

« GAUDE,

« AMAROSSE.

« Par mandement,

« ROULY, secrétaire. »

1. *Mémoires et Journal de Wille*. Paris, 1857, t. II.

2. Note de M. Anatole de Montaiglon.

un peu trop, soit au sujet du tableau que je vous ai fait, soit à celui des gravures que j'ai eu ou que j'aurai l'honneur de vous faire ⁴. Je suis bien charmé que votre indulgence trouve passables les petits ouvrages qui sortent de ma main ; mais qui me répondra que je ne me laisserai pas éblouir des choses trop flatteuses que vous dites en ma faveur, surtout en me les répétant à moi-même ? Je crains bien ma faiblesse, et si mon peu de mérite ne m'était bien connu, c'en serait peut-être déjà fait.

« Savez-vous que j'ai aussi une grâce à vous demander ? Toujours des grâces. Je crains bien de vous fatiguer. Mais non ; celle-ci est d'un genre soutenable : c'est de me laisser sortir de mon maudit pays après que j'aurai exécuté les ouvrages, soit peints, soit gravés, prescrits dans votre lettre. Outre que j'y perds un temps précieux que je regrette, je m'y ennuie au delà de tout ce qu'on peut dire, et je n'y puis rester plus longtemps sans prendre sur mes jours. Laissez-moi aller à Paris, Monsieur ; c'est là où non-seulement je pourrai vous faire des ouvrages plus dignes de vous et de moi, mais où je serai à même de ne perdre aucun moment et de me perfectionner de plus en plus. J'oserai cependant vous demander pour ce pays-là votre protection et quelques-unes de vos connaissances, et j'espère bien que vous n'aurez pas à regretter de m'avoir accordé l'un et procuré l'autre. Voici quelles seront les études que j'y ferai plus particulièrement. J'y dessinerai beaucoup : 1^o d'après l'antique, pour prendre de belles formes ; l'anatomie, pour en connaître la précision ; d'après nature, pour en saisir les finesses, et réunir, si je puis, le tout dans mon dessin ; 2^o je comparerai ensuite l'un avec l'autre, soit pour en connaître les rapports, soit pour en démêler les défauts. Outre ce, je consulterai souvent les grands maîtres, tels que Raphaël, Titien, Rubens, etc., les uns pour les grâces, l'élégance du dessin, la finesse et le naturel sublime de l'expression, les autres pour l'art ravissant du coloris, la belle ordonnance de la composition, la magie du clair-obscur, etc., etc. Enfin, je tâcherai de tirer parti de tout, suivant la portée de mon génie. Qu'en pensez-vous, Monsieur ? Il me tarde de mettre à exécution toutes ces choses ; plus la violence de mon désir me presse, plus je m'ennuie à Cluny.

« Vous m'avez mandé ce que vous pensiez de mon tableau. Eh bien ! vous me permettez de vous en dire aussi mon sentiment, qui n'est malheureusement que trop vrai : je ne le trouve point bien, pour ne pas

4. Quelles sont ces gravures ? Nous n'en connaissons aucune. Il est impossible qu'elles soient toutes perdues, et nous recommandons vivement aux amateurs de les chercher. C'est à Beaune et à Dijon qu'on en trouverait sans doute quelques exemplaires.

dire très-mal, et même de façon qu'il n'est pas possible d'en faire rien de bon, à moins d'y mettre une nouvelle impression. Désireriez (-vous) savoir plus particulièrement les défauts qui m'y ont paru ? 1° Le temple n'est point bien disposé ; les colonnes, chapiteaux, etc., les plus apparents ne fuient point assez, et, à proprement parler, on ne définit point ce que signifie cet assemblage de colonnes, de chapiteaux, de corniches, etc. ; on ne sait si c'est un temple ou autre chose. 2° Le Mercure, très-mal dessiné, est dans une pose forcée et n'a aucune expression ; ses draperies, outre qu'elles sont sèches et dures, ne peuvent se soutenir dans leur position. 3° Toutes les figures sont disproportionnées et infiniment trop grandes, quelques-unes des têtes fort médiocres, toutes les mains en sont mauvaises, soit par leur forme, soit par leur coloris ; les draperies en sont de mauvais ton, de formes maigres ou trop roides. 4° Les figures de la Prudence et Minerve sentent la statue et paraissent immobiles. 5° La Vénus est trop en arrière et n'a aucune expression dans la position du corps. 6° L'Apollon : sa lyre ne peut se soutenir. 7° Le Génie n'est point d'aplomb, est trop penché en arrière ; sa tête, ses bras, son corps et ses pieds sont d'un mauvais affreux ; sa tête est trop tournée ; son col est trop large et trop long ; ses épaules paraissent démanchées, etc., etc., sur ses belles proportions. 8° Le petit enfant ne se soutient pas, n'est point assez penché en avant, a la tête dans les épaules, le col trop court, le corps trop petit, les mains trop grosses, les bras de mauvaises formes, les cuisses aussi trop grosses, trop longues, et les jambes mal dessinées. 9° Les degrés sont glissants par leur position, ne sont point assez horizontaux, etc., sur les détails plus minutieux. 10° Et le tableau en général n'est point assez empâté. Vous voyez par là, Monsieur, qu'il n'est pas possible de le corriger sans tout recommencer ; je n'excepte rien, pas même les têtes, qu'il faudrait mettre sur l'estomac des figures pour les proportionner. Je retoucherai où vous m'avez dit ; mais je me réserve de vous en faire un autre de même grandeur et plus présentable ; car je suis jaloux qu'une personne qui m'honore de son amitié ait de moi quelque chose de passable. Ce ne sera point à Cluny, où le regret de perdre mon temps et l'ennui d'y rester m'excèdent, ce qui me rendrait incapable si j'y restais plus longtemps de rien faire de bon ; mais ce sera à Paris, où je verrai de belles choses qui me rendront tout de feu, et que je tâcherai d'imiter dans mes ouvrages. Je me réjouis de vous en envoyer lorsque j'y serai ; vous verrez mes progrès. Quand je pense à ce pays ou à Rome, l'impatience et le désir d'être dans l'une ou l'autre de ces villes m'emporte. En allant à Paris et passant par Beaune, j'y ferai, si vous voulez me le permettre, votre buste seulement et celui de Made-

moiselle, pour emporter avec moi, afin de le copier sur le tableau que j'exécuterai. Vous me permettrez aussi, Monsieur, de vous faire cadeau de ce tableau, pour pouvoir vous témoigner de quelque façon ma reconnaissance.

« Vous nous faites espérer que nous aurons le bonheur de vous posséder à Cluny. Quel sensible plaisir pour moi de voir un ami (permettez-moi ce terme) pour qui j'ai l'attachement le plus intime! Mais je suis bien aussi mortifié d'être privé de M^{lle} Dembrun : ma joie aurait été entière, si vous étiez venus tous les deux.

« Vous me parlez de payement! Qui sait mieux que vous, Monsieur, le prix qu'on met à ces sortes d'ouvrages? Permettez-moi de m'en rapporter à ce que vous trouverez bon. Cette demande de prix de votre part me peine à l'infini, et si ce n'était le besoin, je ne souffrirais pas seulement que vous m'en parlassiez; car réellement c'est me peiner que de me le dire, et je m'estimerais trop heureux de faire quelque chose qui pût vous faire plaisir.

« Votre petit Jannot¹ est en bonnes mains. C'est sa maman qui le nourrit. Il est gros comme un petit cochon et méchant comme un petit diable.

« Le frère Placide, c'est un vilain. Je n'en suis pas étonné : il ne tiendrait pas de la race monastique. Je lui ai dit cent fois de faire vos clefs. Le drôle n'a jamais eu le temps; il a bien eu celui de boire votre vin. Je vais lui faire voir votre lettre à cet article, et lui demander absolument vos clefs. Je l'avertirai d'ailleurs que vous venez bientôt à Cluny et que vous ne manquerez pas de lui chanter la grêle.

« A l'égard des vieux papiers et parchemins, ils ne sont point communs à Cluny. Pour peu qu'on en ait, on en fait des couvertures de pots. On ne pourrait en trouver que chez MM. les Bénédictins, qui, non contents de leurs titres et droits, ont usurpé tous ceux de la ville; mais les coquins ne relâchent rien². Il m'est venu cent fois dans l'idée de vous parler du nouveau cachet que vous avez fait graver, et dont j'ai vu l'empreinte; mais je l'ai toujours oublié. Il est très-bien; la tête du lion est superbe, mais l'arrangement n'est pas aussi heureux que dans celui gravé par M. Monnier³. D'ailleurs, le guerrier est trop fluet.

1. Quoique nous n'en ayons aucune preuve, on peut bien supposer que M. de Joursanvault était le parrain de ce petit Jean, le premier enfant de Prud'hon.

2. Prud'hon ne paraît pas avoir gardé un très-bon souvenir des moines de Cluny, qui cependant l'avaient passablement dégrossi. Il ne faut pas oublier le moment : on était à la veille de 89.

3. Monnier était le graveur de la ville de Dijon, et ami de Devosge; c'est lui qui a gravé les planches que nous possédons d'après les tableaux du maître de Prud'hon.

« Je suis, Monsieur, avec tout le dévouement le plus zélé et le plus respectueux, votre très-humble et obéissant serviteur.

« PRUDHON ¹. »

« Mon beau-père, ma belle-mère, ma femme, vous présentent, ainsi qu'à M^{lle} Dembrun, leurs respectueux hommages, et ne voient l'heur d'avoir l'honneur de vous voir; ils regrettent bien d'être privés de celui de voir M^{lle} Dembrun, que je vous prie, Monsieur, d'assurer aussi de mes devoirs. »

A l'égard du caractère, Prud'hon est déjà tout entier dans cette lettre avec sa sensibilité, son ardeur, ses inquiétudes d'esprit; mais on y trouve aussi, et très-nettement marqué, un trait que je ne soupçonnais pas : la précision, l'exactitude minutieuse qui se révèle dans ses projets arrêtés et raisonnés, dans l'examen sévère qu'il fait de son œuvre. Ce tableau, que Prud'hon critique si vertement, est en effet assez médiocre, et il n'a guère d'importance que par sa date. Mais c'est à coup sûr, comme le fait judicieusement remarquer M. de Montaiglon, une peinture très-intéressante pour la biographie de l'artiste, et on n'en trouverait pas une seconde qui montrât aussi bien le point de départ de ce séduisant génie. Ce petit tableau, qui appartient à M. A. L. Grand, est assez compliqué. Le buste en marbre d'un homme d'une quarantaine d'années, revêtu du costume militaire, et qui représente très-probablement M. de Joursanvault (d'autres pensent que c'est le portait de La Fayette), est posé sur un piédestal dressé dans l'intérieur d'un temple. A gauche, une jeune femme parée, et qui paraît être un portrait (sans doute M^{lle} Dembrun), symbolisant la Beauté, entoure le buste d'une guirlande de roses. A droite, un petit Amour lui présente un cœur enflammé et percé d'une flèche. Minerve, accompagnée de la Prudence placée en arrière, pose une couronne sur la tête du guerrier. Au premier plan, à gauche, et assis sur les degrés, le Génie de la peinture, une palette à la main, qui montre le

1. Je n'ai pas vu l'original de cette importante lettre, qui a été publiée dans les *Archives de l'art français*, t. II. La copie que j'ai sous les yeux, de la main de M. de Montaiglon, est signée Prudhon avec une *h*, mais sans apostrophe. D'autres lettres de la même époque, et suivant moi un peu postérieures, portent Prudon. Il est probable que pendant quelque temps Prud'hon a hésité sur l'orthographe qu'il adopterait, et qu'il a signé tantôt d'une manière, tantôt de l'autre. M. de Montaiglon pense que cette lettre est de 1784. Il se trompe certainement; elle doit avoir été écrite dès 1779 ou en 1780 au plus tard : 1^o parce que Prud'hon parle de son petit Jannot (son fils Jean) alors à la mamelle, et on se souvient que ce enfant est né en 1778; 2^o parce qu'il n'avait pas encore fait le voyage de Paris, où il alla en octobre 1780.

buste; un tableau, où l'on voit Mars accoudé sur un canon, est appuyé près de lui contre le piédestal. Au-dessus du Génie, et derrière la Beauté, est Apollon jouant de la lyre; c'est dans cette figure que l'on croit reconnaître Prud'hon lui-même. La composition est complétée par un Mercure porté sur des nuages, le caducée à la main, et planant sur le groupe entier.

Ce tableau, peint avec la finesse, la minutie d'une miniature, prouve surabondamment qu'à cette époque Prud'hon ne connaissait d'autre manière que celle de son maître Devosge. On ne le retrouve que dans ce goût pour l'allégorie qui ne l'abandonna jamais. Sans la lettre que l'on vient de lire, il ne viendrait à l'idée de personne d'attribuer cette petite toile au peintre de la *Justice poursuivant le Crime*. La couleur est vive et assez fine, et on distingue çà et là quelques larges touches de lumière qui (surtout lorsqu'on est averti) font pressentir le grand coloriste; mais la plupart des types sont vulgaires et enfantins, et les formes longues et grêles ne rappellent que trop l'école de Dijon ¹.

La misère retenait Prud'hon à Cluny. De minces travaux, quelques portraits, des dessins et des gravures, suffisaient à grand'peine à l'entretien de la famille. Ses rêves suivaient pourtant leur cours. Il pense déjà à concourir pour le prix de Rome qui devait être décerné l'année suivante, mais auquel il ne put prendre part. Il a des torts envers son bienfaiteur. Il n'a pas suivi ses conseils; il a tardé à lui répondre; il est mal à l'aise vis-à-vis de lui. Enfin il prend son courage et lui écrit :

« Monsieur, vous aurez sans doute de la peine à me pardonner mon insoutenable paresse à répondre à la lettre dont vous m'avez honoré; j'avoue mon tort et mérite tout votre ressentiment à cet égard. Cependant, daignez oublier ma faute et rappeler vos anciennes bontés en ma faveur. Puis-je aussi me flatter, Monsieur, que vous ne dédaignerez pas mes respectueux hommages et les vœux que je fais en ce nouvel an pour tout ce qui peut intéresser vos plaisirs et votre félicité? j'ai attendu cette faveur de votre indulgence.

« Je travaillais hors de Cluny lorsque vous me fîtes la grâce de m'écrire, et, croyant mes travaux finis, aller passer mon hiver à Dijon. J'espérais avoir l'honneur de vous voir à Beaune; mais la Fortune, qui se fait un plaisir de m'être contraire, en a, à mon grand regret, décidé autrement.

« Vous me menacez, dans votre dernière lettre, de la perte de votre amitié. Ce serait pour moi, Monsieur, le dernier des malheurs. J'ai

1. A. de Montaiglon. Note déjà citée.

plus que jamais à cœur de me conserver votre bienveillance. De grâce ne me la refusez pas ! Laissez-vous fléchir à mes prières ! Rappelez-vous la promesse que vous m'avez faite de ne m'abandonner jamais... Que je regrette bien sincèrement de n'avoir pas suivi vos sages conseils ! Qu'ils m'étaient utiles ! Que j'étais aveuglé et que j'en ai peu profité ! Si du moins je pouvais encore réparer ma faute ! mais il n'en est peut-être plus temps... Que je suis malheureux !

« Ayant amassé quelque argent, j'avais projeté d'aller continuer mes études à Dijon jusqu'au temps du concours pour l'Italie ; mais malheureusement une personne m'ayant prié de le lui prêter pour quelques jours, je n'osai le lui refuser, et actuellement je ne puis rien en retirer. Je me vois par là hors d'état d'effectuer mon projet et contraint de passer le gros de l'hiver dans mon maudit pays. Si vous voulez, Monsieur, m'y envoyer des planches, quelques pointes et du vernis dont on se sert pour l'eau-forte, je vous y graverai des sujets de ma composition, ou autres ; enfin, tout ce qu'il vous plaira. Ce sera, si vous souhaitez, à compte de la somme dont je vous suis redevable ; car je ne suis pas présentement à même de vous la rendre en argent ; ou si vous aimez mieux des dessins lavés ou à la mine de plomb, je vous en ferai.

« Je réitère mes prières pour obtenir mon pardon de votre bonté, Monsieur ; accordez-moi-le je vous en conjure et croyez que je suis, avec les sentiments les plus respectueux et le plus parfait dévouement, votre très-humble et très-obéissant serviteur. PRUDON P.

« Je vous prie d'assurer mesdemoiselles Dembrun de mes respectueux devoirs, et de leur souhaiter de ma part tout ce qui peut remplir leurs souhaits.

« A Cluny, ce 8 janvier 1780 ¹. »

M. de Joursanyvault ne pouvait pas garder rancune à son cher Prud'hon. Il lui répondit de manière à le rassurer sur ses sentiments, et Prud'hon répliqua par la lettre suivante :

« Cluny, ce 8 mars 1780. — Monsieur, votre charmante lettre m'a comblé de joie et de plaisir. Vous m'assurez donc que je suis redevenu votre bon ami, que vous seriez peiné de rompre le vœu que vous me faites. Eh bien, moi, pour vous témoigner ma vive reconnaissance, je veux faire mon possible pour m'en conserver éternellement le titre.

« Il faudrait que je fusse singulièrement bizarre pour me brouiller avec vous pour les justes raisons que vous avez de ne m'aider ni ne me conseiller dans mon voyage projeté à Dijon. Assurément je me voudrais mal

1. L'original de cette lettre appartient à M. Eudoxe Marcille.

d'en avoir eu seulement l'idée. Cependant je crois, Monsieur, vos craintes pour Naigeon un peu hasardées et votre prévention pour mon médiocre et très-médiocre talent un peu forte : car n'ai-je pas tout lieu de craindre qu'un travail de trois ans après d'excellents modèles et sous un maître éclairé ne fait mis, ainsi que beaucoup d'autres, bien au-dessus des faibles efforts que je pourrai faire pour me distinguer dans ce concours ? Je ne vois pas, il est vrai, de moyen, quoique très-douteux, plus prompt pour sortir de ma situation actuelle que ce concours de Dijon ; mais ne crains-je pas aussi et avec raison de n'y faire que des tentatives infructueuses, et trois années perdues ne me donnent-elles pas de justes appréhensions et malheureusement trop bien fondées ? La seule raison qui m'engage fortement à ce voyage, ce seront les études que je serai dans le cas et à portée de faire, et qui, je crois, ne me seront pas inutiles.

« Parlons un peu d'autres choses. Vous m'enhardissez, Monsieur, et je redoublerais avec ardeur mes instances pour vous engager à venir à Cluny, si je ne consultais que mon cœur et si je ne craignais aussi de vous incommoder : car je préférerais toujours, quoi qu'il m'en coûte, votre commodité et vos goûts à mes désirs, quelque violents qu'ils puissent être. Cependant je ne puis m'en tenir là, quand je pense au plaisir de voir deux amis et un bienfaiteur. Allons, Monsieur et Mademoiselle, faites-moi cette grâce sans répugnance ; venez-y ; mon beau-père, ma belle-mère, mon épouse, le désirent également et joignent leurs instances aux miennes, pour obtenir de vous cette faveur. Vous voyez, Monsieur, mon cœur l'emporte et me fait déjà oublier que vos goûts et votre volonté doivent être les miens.

« Je commence aujourd'hui votre gravure, que je soignerai du mieux qu'il me sera possible. Vos observations à l'égard des cyprès et de la tombe sont très-justes, et je m'y conformerai dans l'exécution de la planche.

« Donnez-moi, s'il vous plaît, et au plus tôt, des nouvelles de votre santé qui m'intéresse infiniment. Je crois que ces diables de rhumes tiennent tout le monde, car à Cluny on en est assommé.

« Je suis, Monsieur, avec tout le dévouement et le respect possibles, votre très-humble et très-obéissant serviteur, PRUD'HON, peintre.

« Mille charmantes choses, s'il vous plaît, de ma part à mademoiselle Dembrun ¹. »

Prud'hon disait vrai. Ces deux ou trois années qu'il passa à Cluny à

1. L'original de cette lettre appartient à M. Euloxe Marcille.

ronger son frein et à trainer son boulet furent à peu près perdues. Elles le sont au moins pour nous; car il ne reste presque rien que l'on puisse rapporter avec certitude à cette époque, et, à en juger par le tableau dont nous avons parlé, il faut convenir que le mal n'est pas grand. Nous ne possédons sur cette première partie de la carrière de Prud'hon que ces lettres qui nous font connaître son cœur aimant et les idées qui l'occupaient. C'est peut-être alors cependant qu'il fit, au-dessus de la cheminée d'une chambre de la maison qu'il habitait depuis son mariage, une fresque représentant, en médaillon, le cardinal de Bourbon, abbé de Cluny. M. Marcille père, admirateur passionné de Prud'hon et qui a tant travaillé à nous le faire connaître, vit, il y a une vingtaine d'années, cette peinture déjà à moitié détruite. Je ne la connais pas, mais, d'après ce que j'en ai ouï dire, elle appartient à la première manière de Prud'hon et ne présente pas un bien grand intérêt.

III.

Prud'hon entrevoit enfin la terre promise. Il va quitter son ennuyeuse bourgade et partir pour Paris. M. de Joursanvault, qui l'avait détourné d'aller à Dijon à préparer son concours, lui avait sans doute fourni les moyens de faire ce voyage; mais sa sollicitude ne se borne pas aux secours pécuniaires. Il connaît, il a pénétré jusqu'au fond, non-seulement les admirables aptitudes, mais le caractère impressionnable, sensible de Prud'hon. Il redoute les dangers de la grande ville pour cet enfant de son cœur. Il prie son ami Wille, le graveur, de veiller sur lui, de le diriger, dans une lettre touchante et qui mérite, certes d'être conservée : c'est vraiment un père, et le plus tendre des pères qui parle.

« Beaune, le 15 octobre 1780. — Comme un second Eudamidas, mon respectable ami, je vous nomme exécuteur testamentaire et vous donne des charges sans profit. Avant la fin de ce mois, vous recevrez deux de mes amis, enfants adoptifs, tous deux de la Bourgogne, tous deux peintres, tous deux élèves de l'Académie de Dijon. Voilà bien des parités, et malheureusement il n'y en a point dans le talent. J'oubliais de dire que tous deux sont honnêtes et probes; mais l'un, celui que j'ai le plus aidé, très-laborieux, très-désireux d'apprendre, très-ambitieux de talent, a peu d'esprit, un génie froid; l'autre, au contraire, a reçu de la nature ce feu, ce génie qui fait saisir avec rapidité, une grande facilité

dans l'exécution, une adresse peu commune. Voilà, je crois, leur talent défini; mais ils ont besoin de faire de sérieuses études, et l'Académie de Paris est le lieu que sous vos auspices, mon ami, ils comptent le plus habiter. Les y faire admettre, les recevoir chez vous quelquefois, vous croyez peut-être que c'est tout ce que je vous demande? Eh bien, non! Ce n'en est qu'une mince partie. Je vous ai dit que c'étaient mes enfants adoptifs : je vous ai dit vrai; je les aime très-sincèrement et presque également. L'un se nomme Naigeon; l'autre, Prud'hon. Voici maintenant ce que je vous supplierai de faire, si vous m'aimez assez pour vous en charger. Vous permettrez à ces élèves d'avoir l'honneur de vous porter une lettre de moi; vous leur ferez essayer leur talent en leur demandant de dessiner d'idée un sujet quelconque. Vous verrez s'ils sont assez avancés pour travailler à l'Académie, et vous me direz à qui je dois écrire pour solliciter la grâce de dessiner d'après nature, afin d'aller à l'Académie. Ils iront de temps en temps, Monsieur, vous porter leurs études, afin que vous ayez la bonté de juger de leurs progrès et de leur dire votre avis sur leurs défauts. Je suis garant de leur docilité et de leur reconnaissance. M. Naigeon, sage et froid, logera chez une tante à lui qui le surveillerait s'il en avait besoin; M. Prud'hon, né avec un caractère moins fort, se livrant avec facilité à l'amitié, sans défiance de ceux qu'il aime, peut tomber dans le précipice le plus affreux, et des sociétés qu'il se fera à Paris dépend le bonheur ou le malheur de sa vie. Son goût dominant est l'ambition de sortir de la foule des peintres médiocres : il travaille avec ardeur; mais il faut que quelqu'un lui dise de travailler. Si quelque sujet médiocre s'empare de son esprit, ce qui est très-facile, il gagnera son cœur avec aisance, et M. Prud'hon courra à la débauche avec moins de plaisir qu'au travail, mais avec autant de docilité. Il est incapable de dérèglement par lui-même; mais, s'il y est conduit, il peut y être extrême, et cette idée me ferait frémir si je n'osais me flatter que par amour pour le bien, par amitié pour moi, par pitié pour cet *enfant* déjà marié depuis trois ans, vous daignerez vous l'attacher, lui permettre de vous parler avec confiance, de vous consulter et de ne rien faire sans votre aveu et votre avis. Je lui ai montré vos lettres, je lui ai laissé voir la vénération que vous m'avez inspirée; son cœur en a été attendri; il vous a nommé son père, il vous respecte et vous aime déjà comme tel. Choisissez-lui ses sociétés, et souffrez que la vôtre et celle de M. votre fils soient une des plus habituelles. Convenez qu'il faut compter aussi fort que je fais sur votre bonté et votre indulgence, pour vous prier d'une chose aussi délicate; mais c'est moins ici l'artiste célèbre que j'invoque, que le très-parfait honnête homme, que l'homme humain et voulant le bien.

Que de titres mon respectable ami pour m'enorgueillir de l'amitié que vous m'accordez.

« JOURSANVAULT ¹. »

Prud'hon arriva à Paris à la fin d'octobre 1780. Aussitôt débarqué, il écrit à M. de Joursanvault : « Monsieur, — Après quelques fatigues et un peu de pluie essayées dans une longue route, nous sommes enfin arrivés bien portants à Paris chez M^{me} Mandre, tante de Naigeon. Cette dame nous a reçus avec toute la politesse et l'honnêteté possibles; il paraît que Naigeon sera très-heureux chez elle; elle lui a témoigné beaucoup d'amitié et d'affection, et semble prendre ses intérêts avec grand zèle. Pour Ramey et moi, nous allons chercher à nous procurer une chambre, monter notre très-petit ménage et un endroit pour vivre à peu de frais. N'en étant encore qu'à ce point-là, je ne puis rien vous dire d'intéressant de Paris, des tableaux ou de ma propre situation. Cette après-midi, ou demain au plus tard, nous irons rendre nos visites les plus intéressantes: premièrement à M. Wille, M. Watelet, etc., etc., et ensuite les autres. De là nous irons voir les galeries et églises; et moi, sortant de là et n'ayant point de temps à perdre, j'irai acheter un châssis, de la toile et des couleurs, composer un sujet et le peindre ensuite.

« M. le marquis d'Apchier a donc la bonté de s'intéresser à moi auprès de Son Éminence. Je désirerais bien savoir si Monsieur a fait tenir à M^{me} de Menecer une lettre de recommandation qu'elle m'avait fait espérer de lui; j'oserai dans ce cas vous prier, Monsieur, de la demander à cette dame pour me la faire tenir; car la protection de Son Éminence me serait sûrement très-utile et d'un grand poids, et j'ai très à cœur d'avoir accès auprès d'elle.

« N'ayant encore rien vu et ne sachant sur quoi m'étendre, je m'arrête. Je reprendrai bientôt la plume, car j'aurai sûrement dans peu quelque chose à vous dire.

« Je suis, avec les sentiments que vous me connaissez, plein de zèle, d'attachement, j'ose dire aussi d'amitié sincère, votre très-humble et très-obéissant serviteur.

« PRUD'HON, *peintre*. »

« MM. Naigeon et Ramey vous assurent de leurs très-humbles respects, et tous ensemble, c'est-à-dire moi avec eux, nous osons vous prier de dire mille choses charmantes de notre part à M^{lle} Dembrun, et lui présenter nos respectueux hommages.

« P. S. En attendant que nous soyons rangés, Ramey et moi, dans notre

1. L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

particulier, notre adresse est la même que celle de Naigeon. — Paris, ce 28 8^{bre} 1780¹. »

Prud'hon nous paraît être resté trois ans à Paris. Qu'y fit-il? Nous l'ignorons presque complètement. Cette lettre à M. de Joursanvault est la seule datée de cette ville que nous connaissions. Il est probable que la misère l'y pourchassa, et qu'il ne parvint pas à compléter les études qu'il avait projetées. Les travaux qu'il exécuta alors n'ont laissé que bien peu de traces. Ce n'est qu'avec hésitation que nous rapportons à ce séjour un dessin à l'encre avec des rehauts de blanc que possède M. Gauthier La Chapelle, et qui représente Joseph debout expliquant leurs songes au grand économiste et au grand panetier, qui sont assis et enchaînés. Un important dessin à la pierre noire, *Guerrier mourant pour sa patrie*, qui appartient à M. Eudoxe Marcille, pourrait être aussi de cette époque. A droite, le guerrier, soutenu par la Victoire et par une autre figure héroïque, s'avance vers l'Immortalité, symbolisée par une figure assise à peu près au milieu de la composition, qui va le couronner. A gauche, le Génie et la Muse de l'histoire inscrivent ses hauts faits. On trouve des traces évidentes du talent et de la manière de Prud'hon dans cet ouvrage, et aussi une influence très-marquée de l'école de David, qui autorise à penser qu'il a dû être exécuté pendant le premier séjour à Paris. C'est également alors, ou peut-être un peu plus tard, vers 1784, qu'il fit une composition à la plume, la *Famille heureuse*, qui se trouve encore dans la famille Fauconnier. Une jeune femme, coiffée d'un bonnet et le sein découvert, tient un petit enfant qui cesse de teter pour regarder sa sœur, qui, la main droite posée sur une chaise, lui présente une rose de la main gauche. Le père est appuyé au dossier de la chaise sur laquelle la mère est assise. A gauche, un jeune garçon est debout au-dessous de la fenêtre et tient une cuiller qu'il porte à sa bouche. Cette *Famille heureuse* est l'un des premiers ouvrages de Prud'hon. Alors il croyait encore au bonheur. C'est sans doute sa femme, ses enfants et lui-même qu'il a représentés dans cette composition gracieuse. Il y pensa peut-être lorsque, trente ans plus tard, accablé de chagrin et près de mourir, il lui donnait pour pendant et pour antithèse la *Famille malheureuse*, l'un de ses tableaux les plus pathétiques, dont il a fait une si belle lithographie.

A la fin de 1783 nous trouvons Prud'hon de retour à Dijon. Le concours

1. « A Monsieur, Monsieur le baron de Joursanvault, en son hôtel, à Beaune en Bourgogne. » — L'original de cette lettre appartient à M. Eudoxe Marcille. Elle porte en tête : « Reque le 1^{er} 9^{bre} 1780. »

était fixé à l'année suivante, et il venait reprendre sur place ses études pour s'y préparer. C'est à M. Fauconnier, avec lequel il s'était beaucoup lié à Paris, et qui reste l'un de ses meilleurs et de ses plus fidèles amis, qu'il écrit les détails de son voyage. Déjà alors il plaisait et séduisait à première vue, et s'en faisait naïvement gloire.

« Dijon, 27 novembre 1783. — Mon ami, — Avant de parler de mon arrivée à Dijon, je dirai quelque chose de mon voyage, qui s'est terminé avec un peu de fatigue. J'ai d'abord pris le coche, où je me suis passablement ennuyé à ne rien faire pendant quatre jours. Je n'ai pas été plus content de passer quatre nuits sans dormir et à transir de froid. Forcé de descendre à trois lieues d'Auxerre, l'eau étant trop basse pour aller plus loin, j'ai pris une carriole qui m'a conduit jusque-là avec ma malle. Je suis descendu à une auberge, où on m'a assez mal reçu. Sans me gêner, je suis allé dans une autre, où on m'a fait meilleure mine. J'y ai soupé avec un Gascon et un Américain : le premier venait par la diligence, le second par la poste. Bref, nous avons beaucoup causé en mangeant de même. Ma conversation a plu à l'Américain, qui, instruit que j'allais à Dijon, m'a offert gratuitement une place dans sa chaise de poste ; je l'ai acceptée avec plaisir. J'oubliais de vous dire que, pendant le temps où j'ai mis ma malle au bureau des diligences, cet aimable homme s'informait de moi à la maîtresse de l'auberge et à sa fille, qui, sans m'avoir vu l'une et l'autre que cette seule fois, ont assuré non-seulement qu'elles me connaissaient, mais ont ajouté à cette certitude les choses les plus avantageuses. (Je l'ai su de l'Américain, qui m'a conté cela pendant la route, et je ne lui ai pas fait mystère que je passais à Auxerre pour la première fois.) Pour en revenir à l'auberge, nous en sommes partis après souper, c'est-à-dire à neuf heures du soir, en marchant et parlant toute la nuit. De trente lieues d'Auxerre à Dijon nous en avons fait dix-huit. Il fallait nous quitter. Sa route devenait différente de la mienne. Cependant, le plaisir d'être plus longtemps avec moi, m'a-t-il dit, l'aurait fait passer par Dijon, s'il ne se fût détourné que de deux ou trois postes ; mais il y en avait le double et plus, et nous sommes quittés avec quelque regret. Il faisait beau, et dix heures n'étaient pas encore sonnées. J'ai continué le chemin de pied jusqu'à Viteau, où, après avoir pris un bouillon, je suis allé me dédommager, dans un lit assez bon, des cinq nuits que j'avais passées sans dormir. J'ai donc dormi depuis deux heures après midi jusqu'à sept heures du matin sans interruption. J'ai déjeuné copieusement et ai fait ce jour-là neuf lieues de Bourgogne, ou autrement onze lieues de poste, au bout desquelles je suis arrivé à Dijon sur les six heures du soir, un peu fatigué de la marche. J'ai débuté le même soir

par le professeur de l'Académie, qui m'a reçu un peu froidement, ou, si vous voulez, trop poliment : un peu plus de familiarité m'aurait mieux convenu. Cependant, hier, j'ai été plus content de lui; il a même paru qu'il s'intéressait à moi en me proposant l'évêque de Dijon pour écolier. Je l'ai accepté : ce sera une bonne connaissance et une excellente protection. En province, un évêque est quelque chose. Nous avons ensuite jasé très-familièrement ensemble. J'ai fait de plus connaissance d'une espèce d'amateur qui désirerait quelques petits tableaux de ma façon. J'attends mes effets avec impatience, pour en commencer l'exécution.

« Du 28. Mon ami, j'ai parlé trop tôt. La fortune me rit toujours à son ordinaire. Beaucoup d'espoir et peu d'effet. Il n'est plus question aujourd'hui de l'évêque de Dijon. Un autre jeune homme, un peu freluquet, a obtenu la préférence de l'aumônier de Monseigneur, qui avait été chargé de cette commission, et qui avait été son élève. Ce qui m'a un peu consolé de la perte de cet avantage, c'est la chaleur avec laquelle le professeur a pris mes intérêts, et la façon dont il les a tancés l'un et l'autre; car c'était à lui que l'aumônier s'était adressé par ordre exprès de Monseigneur. Ceci m'ayant manqué, il m'a promis qu'il ferait tout son possible pour m'en dédommager d'un autre côté. En attendant, il m'a chargé de l'exécution d'un plafond pour les élus de la province. Ce plafond, qui est d'une grande étendue, sera peu de chose en lui-même. Le profit, je crois, en sera modique; mais si la pension de Rome payait cela, ce serait une bonne affaire.

« Venons maintenant à ce qui se passe au dedans de moi. Éloigné des personnes qu'une douce amitié rendait chères à mon cœur, mon existence ne me semble plus qu'un rêve pénible, dont je voudrais m'efforcer de sortir si l'illusion pouvait, pour un moment, tenir la place de la réalité. Eh! mon ami, faut-il avoir une âme sensible pour n'éprouver que des sensations douloureuses? Livré à moi-même, je me retrace vivement la vie heureuse que je goûtais avec vous; mais il ne me reste que le regret d'être hors de la portée d'en jouir encore. Et vous, aimable demoiselle, dont la douce intimité semait de fleurs les jours épineux de ma vie, les charmes de votre amitié n'apporteront plus de soulagement à ma détresse. La sérénité ne trouvera plus où séjourner dans mon âme, et le poison de l'ennui me minera tout à son aise. C'est que, encore dans ces jours cruels, tout ajoute à ma mélancolie. Si je fouille au dedans de moi, je n'y trouve qu'un vide affreux. Si j'envisage ma situation présente, toutes les idées d'honneurs, de fortune et de gloire disparaissent et deviennent chimériques à mes yeux. Eh! mon aimable demoiselle et amie, un instant de votre présence dissiperait bientôt les sombres vapeurs et

rendrait le calme à mon esprit agité, car l'amitié est aux âmes sensibles un aliment qui purge l'âme de ses faiblesses et la fait sortir de cet abattement où l'ennui la plonge lorsqu'elle se trouve dénuée des secours de cette même amitié. Mais dans quelle digression je vais m'engager ! Pardonnez, mes chers amis : je n'avais point dessein de vous ennuyer en promettant de vous écrire, et j'aurais dû vous en épargner l'idée. Je finis en vous embrassant mille fois du meilleur de mon cœur. Assurez, s'il vous plaît, votre maman, de mes respects. Mes compliments à M. Silvain, et soyez persuadé que mon attachement ne finira qu'avec ma vie. Je suis, avec la plus tendre amitié, votre serviteur.

« PRUDHON, P. »

« Mon adresse : Chez M. Pérille, place Saint-Étienne, à Dijon. »

Malgré une certaine emphase et cette affectation de sensibilité si commune à la fin du xviii^e siècle, Prudhon était profondément triste et découragé, et il souffrait réellement de sa solitude. Il avait dépensé en efforts impuissants bien des années déjà. Il paraît douter de l'avenir et de son talent. Il écrivait à cette même époque, si l'on en juge par les détails qu'il y donne sur ses travaux en vue du concours, et surtout sur ceux de son ami Naigeon, une lettre sans date et sans suscription, mais qui, d'après le ton qui y règne, ne peut avoir été adressée qu'à M. de Joursanvault.

« Monsieur, — Confus de toutes les marques d'amitié que je reçois de votre bonté sans en être digne, je ne sais comment ni par où vous en témoigner ma reconnaissance, vu que mon ignorance et mon peu de talent m'en mettent hors d'état. C'est pourquoi, Monsieur, j'ose supplier cette même bonté de vouloir bien user d'indulgence et regarder favorablement le sincère attachement et, si vous me permettez de le dire, la pure amitié que votre grande âme a fait naître dans mon cœur, dès que j'ai eu l'honneur de vous connaître; après cela, Monsieur, je ne désire rien plus que la persévérance de l'affection et des sentiments que vous avez conçus pour moi et l'accomplissement de tous vos désirs. Je suis très-fâché, Monsieur, que M. Doujon ne vous ait pas envoyé les bustes dans le temps où vous avez paru le désirer, et qu'il ait ainsi abusé de vos bontés et des marques de bienveillance dont vous avez bien voulu l'honorer. J'aurais souhaité, Monsieur, qu'il n'eût tenu qu'à moi et qu'il eût été en mon possible de vous satisfaire là-dessus; je l'aurais fait de tout mon cœur.

« Quant à ce qui regarde le grand concours, nous ne savons pas encore dans quel temps on le décidera, ni quand on le jugera; mais

dès que j'en serai instruit, Monsieur, j'aurai l'honneur de vous le mander, et vous pouvez être persuadé que je ne négligerai rien pour me rendre digne de votre suffrage. Monsieur, je suis indécis sur le dessin que vous m'avez demandé pour graver, n'ayant point d'estampes d'après de grands maîtres et étant moi-même dans l'impossibilité d'avoir cet honneur, faute de talent. C'est pourquoi, Monsieur, je vous supplie de me faire connaître plus particulièrement votre intention là-dessus; je tâcherai alors de la remplir exactement et avec le zèle le plus ardent.

« M. Naigeon est très-mortifié, Monsieur, de n'avoir pu vous envoyer de ses dessins après nature; mais comme, en attendant le concours, l'on ne nous donne des poses que de trois ou quatre jours, on n'a le temps que de faire un bon ensemble, qui est autant profitable pour l'avancement qu'un fini. Je puis d'ailleurs vous assurer, Monsieur, qu'il eût été bien dommage que les heureuses dispositions de M. Naigeon n'eussent pas été cultivées, pouvant devenir un très-habile homme. Je suis surpris moi-même de l'étonnante rapidité avec laquelle il a surpassé tous les jeunes gens qui étaient au-dessus de lui, pour venir disputer les premiers avec avantage. Vous pouvez être persuadé, Monsieur, que s'il continue comme il a commencé il aurait été très-fâcheux pour lui que votre générosité n'eût pas suppléé à sa mauvaise fortune; aussi sa reconnaissance sera-t-elle éternelle, ainsi que le dévouement et le respect avec lequel j'ai l'honneur d'être, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et ami.

« PRUDON⁴. »

Cette lettre est, à notre connaissance, la dernière que Prud'hon écrivit à M. de Joursanvault. Le protecteur du jeune peintre mourut-il alors; ou bien, ce qui ne me paraît pas probable, ses rapports avec Prud'hon se refroidirent-ils au point d'amener une interruption dans leurs relations? Ce qui est certain, c'est qu'à partir de ce moment nous ne trouvons plus aucune trace de cet homme si éclairé, si généreux et si bienveillant.

4. L'original de cette lettre appartient à M. Feuillet de Conches.

CHARLES CLÉMENT.

(La suite au prochain numéro.)



LE TRÉSOR D'HILDESHEIM



Ⓒ

H'

On a beaucoup parlé, depuis un an, du trésor de vases antiques en argent découvert à Hildesheim, dans l'ancien royaume de Hanovre. La chose en valait la peine, car depuis celle du fameux trésor de Berthouville (improprement appelé de Bernay) on n'avait fait aucune trouvaille aussi importante en fait de monuments de ce genre, et, grâce à elle, le Musée de Berlin n'a plus rien maintenant à envier aux richesses, jusqu'alors sans rivales, de notre Cabinet des médailles. Mais pendant un certain temps nous n'avons connu en France la découverte d'Hildes-

heim que par l'écho du retentissement immense qu'elle avait au delà du Rhin, par les descriptions volontairement incomplètes — nous dirons plus loin pour quelle raison — qu'en donnaient les archéologues allemands, et par d'assez mauvaises photographies publiées à Berlin d'après des moulages en plâtre. Il n'en est plus de même aujourd'hui. Les admirables reproductions que vient d'exécuter la maison Christoffe et C^{ie}, et qui figurent actuellement à l'exposition de l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, vont populariser dans notre pays les vases trouvés dans le Hanovre. Tous les gens de goût voudront posséder au moins quelqu'un des plus exquis parmi ces spécimens de l'art industriel des anciens. Nos fabricants s'en inspireront, et ils y trouveront de précieuses leçons de goût, des modèles qu'il feront bien d'imiter. Quant aux archéologues français, c'est seulement à présent, et sur la vue de ces reproductions galvanoplastiques, qui rendent si fidèlement les originaux, qu'ils vont pouvoir comparer en pleine connaissance de cause le trésor d'Hildesheim à celui de Berthouville, ainsi qu'aux autres collections de

vases d'argent antiques existant dans les musées. Grâce à cette comparaison, l'on parviendra à porter un jugement définitif sur l'origine et sur la date des différentes pièces dont l'ensemble est aujourd'hui conservé à Berlin; ce sera le moyen de contrôler les conjectures auxquelles se sont laissés aller sur ce sujet la plupart des érudits de l'Allemagne, conjectures téméraires; où le patriotisme a eu plus de part que la véritable science.

La *Gazette* ne pouvait passer sous silence ni une trouvaille aussi importante pour l'art et l'archéologie, ni une entreprise aussi heureuse que celle des reproductions qu'on vient d'en faire. Avant de parler de ces monuments, j'ai tenu à m'entourer de tous les renseignements possibles, et je dois remercier ici M. Christoffe de l'obligeance avec laquelle il m'a communiqué les documents les plus précis et les plus intéressants sur les circonstances de la découverte, sur les pièces composant le trésor, jusqu'aux moindres fragments, trop mutilés et trop peu considérables pour avoir été reproduits, enfin sur les particularités de fabrication de ces objets, dont je n'ai malheureusement pas vu les originaux.

Le 17 octobre 1868, un détachement de soldats prussiens était occupé à aplanir l'emplacement destiné à un tir, au sommet d'une élévation de terrain, sur le versant ouest du mont Galgen, à la porte d'Hildesheim. Ce point, qui domine la ville et d'où le regard en embrasse tout le panorama, est celui où s'élevaient autrefois les fourches de justice; c'est également là que furent construites les batteries d'attaque, lors du siège de la ville pendant la guerre de Trente Ans, et l'on y remarque encore des vestiges des retranchements élevés à cette époque. Une vieille tradition populaire, dont l'origine se perd dans la nuit des temps, désignait la butte du gibet comme recélant dans son flanc des trésors, « une grande masse d'argent; » elle porterait à croire que jadis, sur le même emplacement, une découverte analogue à celle de l'année dernière aurait été faite à une époque où elle ne pouvait être appréciée que pour sa valeur matérielle et où l'étude des objets antiques ne préoccupait pas les esprits.

Quoi qu'il en soit, à une profondeur de trois mètres, la pioche mit au jour de nombreux fragments d'un métal oxydé, dont l'aspect ressemblait à des morceaux de cuir. L'officier commandant le détachement fut aussitôt appelé, et reconnut que ce métal n'était autre que de l'argent. Il fit fouiller avec précaution, et bientôt on dégagait un dépôt de cinquante-deux vases et ustensiles antiques, tous de la même matière. Ce dépôt, qui constituait bien évidemment une ancienne cachette faite à dessein, avait été enfoui à même la terre, sans rien pour le protéger. Les deux plus grands vases étaient retournés et, formant cloche, recouvraient tous les autres, entassés pêle-mêle. Ceux-ci, du reste, avaient eu fort à souffrir

de l'humidité pendant leur séjour dans le sol, car l'emplacement était voisin d'une source. Les pièces d'applique s'étaient détachées, et le tout formait un amas confus d'anses, de pieds et de feuilles ciselées, empâté dans le limon.

Le trésor fut porté, tel qu'il avait été trouvé, à la caserne, et un sculpteur d'Hildesheim, M. Fr. Kùsthardt, s'occupa, avec beaucoup d'intelligence et d'habileté, à rassembler les pièces de chaque objet, puis à les mouler. Le bruit de la découverte se répandit bientôt dans toute l'Allemagne. Au premier moment, on ne voulut pas croire qu'il s'agit d'objets antiques. La rencontre d'un semblable trésor d'argenterie romaine en plein Hanovre était en effet quelque chose de tout à fait imprévu. Hildesheim est bien loin en dehors des lignes d'occupation les plus avancées des Romains, en pays purement germain, sur le territoire des indomptables Chérusques, et l'on n'a presque jamais trouvé d'antiquités dans la contrée environnante. Aussi les premiers qui virent les vases d'argent les prirent-ils pour des œuvres de l'orfèvrerie italienne du xvi^e siècle, de l'école de Benvenuto Cellini. Le public français aura quelque peine à comprendre cette erreur des premiers jours ; mais il ne faut pas oublier que beaucoup d'Allemands connaissent l'antiquité seulement par les livres. La méprise ne pouvait être de longue durée, et dès que les savants professeurs de l'Université de Gœttingue, bientôt appelés sur les lieux, et en particulier l'habile archéologue M. Wieseler, eurent examiné les monuments, on sut à quoi s'en tenir sur l'origine et la valeur du riche butin que le hasard venait de rendre à la lumière.

Dès lors, l'administration militaire se hâta d'expédier les vases à Berlin pour en faire un des plus précieux ornements du musée de la soi-disant Athènes du Nord ; c'était un nouveau trophée de la conquête du Hanovre. Quant aux habitants d'Hildesheim, ce fut avec un véritable désespoir qu'ils virent partir pour la Prusse des monuments dont la découverte les avait justement enorgueillis ; cette circonstance renouvelait pour eux toutes les douleurs, encore bien récentes, de la domination étrangère et de la perte de leur existence nationale.

La trouvaille d'Hildesheim a eu plusieurs analogues dans notre siècle. C'est d'abord celle de la toilette complète d'une dame romaine du v^e siècle, enfermée dans un coffret de mariage, en argent comme toutes les autres pièces, laquelle, découverte à Rome sur le mont Aventin et publiée par l'illustre Ennius Quirinus Visconti, a fait longtemps partie de la collection Blacas et a fini par entrer au Musée Britannique avec le reste de cette admirable collection, qu'une administration soumise au contrôle parlementaire n'eût jamais laissée sortir de France. En 1830, un

paysan qui cultivait son champ dans le voisinage de Berthouville (Eure) mit au jour le trésor d'argenterie antique le plus considérable qui ait jamais été rencontré. Les soixante-neuf pièces, vases et statuettes, qui le formaient et que le Cabinet des médailles acquit presque aussitôt, avaient été dédiées dans un temple de Mercure, et, au moment des invasions barbares, on les avait soigneusement déposées dans une cachette maçonnée. A peu près vers le même temps, on découvrit à Pompéi, dans une maison de la *rue de Mercure*, quinze magnifiques vases d'argent, parure du Musée de Naples. En 1836 eut lieu l'exhumation du trésor de Notre-Dame d'Alençon, beaucoup moins nombreux que celui de Berthouville et surtout d'un art bien inférieur; il est actuellement au Louvre. Depuis lors on n'avait pas vu paraître à la lumière de dépôt important de monuments de ce genre, mais la bonne fortune des fouilleurs leur avait fait rencontrer isolément un certain nombre de vases d'argent, notamment à Vienne en Dauphiné (Musée Britannique), auprès de Valence en Espagne (Musée de Madrid), à Alise-Sainte-Reine (Musée de Saint-Germain), à Aquilée (Cabinet impérial de Vienne), à la source de Vicarello en Étrurie (Musée Kircher au Collège romain), en Bukhovine (Cabinet impérial de Vienne), en Thrace (Musée de Sainte-Irène, à Constantinople), enfin en Crimée et dans d'autres parties de la Russie méridionale (Musée de l'Ermitage, à Saint-Pétersbourg). On ne pourrait pas dresser une liste pareille pour les siècles précédents. Cependant les anciennes collections de l'Italie et de la France, ainsi que celle du Cabinet impérial de Vienne, renferment un certain nombre de pièces recueillies depuis la Renaissance, qui prouvent que les découvertes d'argenterie antique n'ont jamais été précisément bien rares. Seulement ce n'est que de nos jours qu'on y a apporté une attention assez scrupuleuse. Il n'est plus guère à craindre maintenant, avec le nombre si universellement répandu des amateurs, que des monuments de cette nature soient stupidement fondus par des orfèvres de province. Mais combien ont dû subir un tel sort.

Les vases d'or et d'argent ont toujours été, par suite de la valeur de la matière qui les compose, exposés à des chances de destruction bien plus grandes qu'aucune autre catégorie d'objets antiques. Ce qu'on en a fondu lors des invasions barbares est incalculable. Bien des nécropoles ont été fouillées dans l'antiquité même pour y enlever ces précieux objets. Il faut, pour en retrouver aujourd'hui, tomber sur des sépultures inviolées, comme celles du midi de la Russie, ou sur des cachettes faites dans des moments de trouble et dont les enfouisseurs aurait péri, comme celles de Berthouville, d'Alençon ou d'Hildesheim. Lorsque l'on réfléchit à ces

circonstances, qui devraient rendre les découvertes d'une rareté sans égale, on est surpris de leur multiplicité relative.

C'est que chez les anciens, chez les Grecs surtout à partir de l'époque d'Alexandre, puis chez les Romains de la fin de la République et de l'Empire, l'usage de la vaisselle d'or et d'argent avait pris un développement dont nous ne pouvons que difficilement nous faire une idée. Comme l'a très-bien dit un savant professeur de Berlin, M. Friedrichs, « un luxe d'argenterie que nous tiendrions pour princier était alors à peine bourgeois, et ce qui passait pour princier nous semblerait incroyable. » Qu'on lise par exemple dans Athénée la description de la pompe bachique célébrée à Alexandrie par Ptolémée Philadelphie ; c'est à se croire en face d'un conte des Mille et une Nuits. Les tables et les lits de repos en or y figuraient par centaines ; les vases d'or et d'argent par milliers. Et tous étaient décorés avec un art exquis, ciselés, travaillés au repoussé, couverts de reliefs et de figures.

La passion des Romains pour l'argenterie surpassa encore, s'il est possible, celle des Grecs de la décadence. Pline nous apprend, dans un passage célèbre et bien des fois cité, que ce fut dans l'intervalle entre la seconde et la troisième guerre punique, que l'on commença dans Rome à remplacer par une vaisselle en métaux précieux l'ancienne poterie de terre, seule connue des temps d'austère vertu qui fondèrent la grandeur de la cité-reine. Bientôt on ne se contenta pas de faire en argent les vases du service de table, on appliqua ce métal à la confection des ustensiles de cuisine. Et en effet, à Berthouville, à Alençon, à Hildesheim, dans beaucoup d'autres lieux encore, on a vu reparaître, au milieu des vases d'une nature plus recherchée, de vulgaires casseroles, en argent comme le reste, dont les manches sont décorés avec une élégance pleine de simplicité. Dès le temps de Sylla, on signalait comme existant dans le mobilier des familles patriciennes plus de cent cinquante plats d'argent du poids de cent livres. Cicéron nous montre ce luxe très-considérablement accru de son temps, et sous les empereurs il atteignait son apogée. Il n'était pas rare alors, non-seulement sur la table impériale, mais sur celle des particuliers, de voir paraître des plats d'argent, et même d'or, assez vastes pour contenir un sanglier rôti tout entier. Certains de ces plats pesaient jusqu'à cinq cents livres, et il fallait un grand nombre d'esclaves pour les porter. Il est plus que probable que l'on ne retrouvera jamais de pareilles pièces. Les vases d'argent que nous possédons ont des dimensions bien modestement bourgeoises à côté de ce que signalent les auteurs. Le plus grand que l'on connaisse, le cratère d'Hildesheim, pesait quarante-quatre livres avec son pied quand il était

complet, ainsi que nous l'apprend une inscription qu'il porte à l'intérieur, gravée au pointillé.

Quand un fonctionnaire romain partait en voyage, il emportait avec lui un service de table (*ministerium*) complet en argenterie. A Rome, dans la huitième région de la ville, un bazar spécial était exclusivement réservé à la vente de la vaisselle d'argent. Dans les maisons riches, un esclave de confiance était préposé à la garde de cette partie du mobilier, et sa gestion était soumise à un contrôle rigoureux. On cite même des amateurs raffinés, un entre autres du temps de Claude, qui avaient organisé chez eux un atelier d'orfèvre, où ils faisaient réparer les pièces de leur argenterie, ou s'en faisaient exécuter de nouvelles.

On possède des vases d'argent égyptiens datant des siècles pharaoniques, comme les belles coupes de Thmuis que M. Mariette avait apportées à l'Exposition universelle de 1867. On en a de travail assyrien; les plus remarquables sont les coupes du Louvre. Nous sommes donc en possession des éléments nécessaires pour permettre quelque jour à un érudit, qui soit en même temps un connaisseur, d'écrire l'histoire de l'art de l'argenterie dans l'antiquité, depuis les temps les plus reculés jusqu'aux invasions barbares. C'est un sujet curieux et qui demeure encore vierge. Pour en esquisser seulement les principaux traits, il faudrait un espace que je n'ai pas aujourd'hui. Mais, en me bornant aux œuvres de l'art classique des Grecs et des Romains, je ferai remarquer que l'on peut constater dans les spécimens parvenus jusqu'à nous, en même temps que plusieurs styles, deux systèmes absolument différents qui furent successivement adoptés dans la décoration des vases en métaux précieux, et qui fournissent un élément presque certain pour en déterminer l'âge.

Ce que nous avons en fait d'œuvres d'orfèvrerie grecque de la belle époque, la coupe d'or trouvée en Crimée qui représente des scènes du camp des Scythes, l'incomparable vase d'argent de la Russie méridionale que M. Viardot a fait connaître aux lecteurs de la *Gazette des Beaux-Arts*¹, la belle œnochoé d'argent trouvée dans le royaume de Naples et vendue au musée de Munich par la veuve du roi Murat, dont les flancs portent des combats de Centaures et de Lapithes directement inspirés par les métopes du Parthénon, sont tous décorés d'après le même principe. Figures et ornements sont d'un relief très-faible; leur saillie ne vient pas interrompre les lignes générales de la forme du vase, dont le galbe se dessine dans toute son élégante pureté. Le goût des Grecs était trop délicat pour leur permettre de manquer à ce principe essentiel de

1. Voir t. XXIV de la 1^{re} période, p. 233.

subordonner la décoration à la forme d'ensemble. C'est bien évidemment dans un tel système qu'étaient exécutés les fameux vases de Mys, l'élève de Phidias, d'Acragas, de Boéthus et de Calamis, les plus renommés ciseleurs en argenterie des grands siècles de la Grèce. On les imita quelquefois sous les Romains. Pline dit que Zénodore l'Arverne, contemporain de Néron, avait copié des vases de Calamis. Deux des plus beaux canthares du trésor de Berthouville, qui reproduisent incontestablement des originaux grecs, offrent les mêmes reliefs discrets que les monuments cités. Le vase de Vienne en Dauphiné est décoré dans le même principe.

Mais ces copies du système judicieusement adopté par les Grecs furent toujours des exceptions assez rares chez les Romains. La décoration de l'immense majorité des morceaux que nous possédons de leur argenterie procède du principe opposé. L'ornement, au lieu de n'être que l'accessoire, y est devenu la chose principale; la forme générale du vase lui est subordonnée. On ne se préoccupe plus que médiocrement des lignes d'ensemble, que viennent interrompre et contrarier les saillies énormes données aux figures en relief et aux feuillages ornementaux. L'exagération de ces saillies obtenues au moyen du repoussé semble même devenir un tour de force de métier, où les orfèvres s'étudient à surmonter toujours de plus grandes difficultés, comme si on les jugeait principalement d'après leur hardiesse et leur habileté dans ce genre. Le fond des patères est alors occupé par un médaillon ou *emblemata*, où s'élève en ronde bosse un buste ou une figure entière; elles deviennent ainsi des pièces de mobilier purement ornemental, destinées à figurer en permanence sur les dressoirs ou dans les trésors des temples, mais absolument impropres à tout usage pratique. Les flancs des canthares, des coupes à pied et des autres vases de même famille se bossuent de masques scéniques exécutés dans le plus haut relief; quelquefois, au milieu des masques et des autres emblèmes du culte de Bacchus, on voit, comme dans certaines pièces du trésor de Berthouville, des figures de Centaures dont la partie antérieure saillit entièrement du corps du vase.

Ce système de décoration exubérante, où l'on a recherché le luxe plus que le beau absolu, a certainement commencé sous les successeurs d'Alexandre, alors que l'influence de l'Asie modifia le goût des Grecs et les rendit sensibles à un étalage de richesse qui eût paru grossier aux contemporains de Périclès. Athénée décrit d'une façon très-précise les vases à sujets bachiques et à masques théâtraux en haut-relief parmi ceux qui furent portés dans la pompe de Ptolémée Philadelphe. C'est là, d'après toutes les vraisemblances, le nouveau genre de vase qu'inventa Lysippe et qui obtint aussitôt de ses contemporains un immense succès.

Le célèbre vase de Warwick, que l'on considère avec assez de raison comme copié d'après un original du sculpteur privilégié d'Alexandre, est le plus bel exemple connu de ce type appliqué à l'exécution des vases monumentaux en marbre. Mais, bien que plus forte qu'on ne l'eût faite à l'époque antérieure, la saillie des masques et des autres ornements est encore modérée, par rapport à ce qu'on voit plus tard, dans le vase de Warwick et dans le merveilleux canthare en sardonx du Cabinet des médailles, connu sous le nom de *coupe des Ptolémées*, qui est bien certainement une œuvre grecque du temps des successeurs d'Alexandre. Ce fut sous les Romains que le nouveau système de composition et de décoration des pièces d'argenterie atteignit le degré d'exagération de tours de force d'un goût plus que douteux, que nous avons signalé tout à l'heure. Les Romains, au point de vue de l'art, gardèrent toujours quelque chose du barbare. Ils ne savaient pas sentir le beau dans sa pureté; ce qu'ils aimaient, c'était le riche, le luxueux, le ronflant. Les vases du trésor d'Hildesheim appartiennent à ce dernier style, et il n'en est pas un seul auquel on puisse attribuer une origine autre que romaine. Mais, le genre donné, quelques-uns sont d'une beauté et d'un intérêt exceptionnels.

La pièce capitale est la délicieuse coupe dont l'*emblemata* présente une figure de Minerve assise sur un rocher. Vêtue d'une longue tunique et du péplos, coiffée d'un casque à triple aigrette, la déesse est représentée sous son aspect pacifique, comme protectrice des arts utiles à l'humanité; tandis qu'elle s'appuie du bras gauche sur son bouclier, elle étend la main droite sur un objet où M. Wieseler a très-ingénièrement reconnu l'araire d'une simplicité primitive qui fut seule en usage chez les anciens, et dont plusieurs traditions mythologiques attribuaient l'invention à Minerve elle-même. Sur un rocher, en face d'elle, on voit la chouette, son oiseau favori, et une couronne faite avec le feuillage de l'olivier, l'arbre précieux que, dans sa dispute avec Neptune, elle fit sortir du sol stérile de l'Attique. Conformément à un usage assez habituel aux ciseleurs antiques, et dont on a d'autres exemples dans les vases de Berthouville et dans ceux d'Hildesheim, toutes les parties en relief sont dorées au feu, à l'exception des chairs de la déesse, pour lesquelles on a réservé la couleur naturelle de l'argent. Cette polychromie sort de nos habitudes; mais, restituée avec son éclat primitif dans les copies de M. Christoffe, elle est d'un effet charmant; nul doute que les yeux ne s'y habituent bien vite et qu'on ne reconnaisse que là encore le goût des anciens avait raison contre le nôtre.

Une bordure de palmettes, d'une élégance toute grecque, entoure le médaillon de la Minerve. Cette patère est sans contredit un des mor-

ceux les plus parfaits d'argenterie antique que l'on connaisse jusqu'à présent. La finesse de l'exécution égale la pureté du style et la vigueur du modelé. Les œuvres du siècle d'Auguste ont quelque chose de plus lourd et une saveur moins hellénique. Aussi, pour ma part, je n'hésite



COUPE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

pas à croire la patère d'Hildesheim un peu antérieure. Elle me frappe par la parenté de son style avec celui du petit nombre de morceaux du dernier siècle de la République qui subsistent à Rome. Malgré la différence des procédés et du relief, elle a surtout un air de famille très-marqué avec le vase d'argent du palais Corsini, à Rome, représentant le jugement d'Oreste par l'Aréopage, où Winckelmann a reconnu l'un des chefs-d'œuvre, très-exactement décrit par Pline, de Zopyre, fameux ciseleur contemporain de Pompée. On a, par de solides raisons, attribué

à l'école de Zénodore l'Arverne une partie des vases de Berthouville; je donnerais volontiers à l'école de Zopyre la patère à la Minerve faisant partie du trésor d'Hildesheim.

En revanche, c'est tout à fait l'art du temps d'Auguste que nous offre une autre patère, inférieure sans doute, mais bien remarquable encore, dont l'*emblemata* montre un buste d'Hercule enfant, entièrement de ronde bosse. Le jeune dieu, en se jouant, et le sourire sur les lèvres, étouffe les serpents que la jalouse Junon a envoyés dans son berceau pour lui



L. CHAPON.

PATÈRE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

donner la mort. Cette tête d'enfant est une étude de nature, étonnante par la vérité et la vie. Le caractère en est si individuel, que plusieurs savants de l'Allemagne la considèrent, non sans vraisemblance, comme un portrait.

Viennent ensuite deux patères se faisant pendant, dont les médaillons centraux sont décorés des bustes des deux grandes divinités de la religion phrygienne, Cybèle, déesse de la terre, et Mên-Arcæus, le dieu de la lune. La représentation de la mère des dieux est caractérisée par ses attributs ordinaires, la couronne de tours et le *tympanum* ou tambourin étoilé. Quant au dieu, reconnaissable du premier coup d'œil au croissant lunaire qui se dessine derrière ses épaules, il porte un bonne

phrygien semé d'étoiles et un collier semblable par la forme au *torques* gaulois. Ces deux patères portent la signature de l'artiste qui les a exécutées; il s'appelait Lucius Manlius Boccus. La forme des lettres de la signature dénote le siècle des Antonins; c'est aussi l'époque qu'indique le style des figures, fort inférieur à celui de la Minerve et même de l'Hercule enfant.

Le morceau du trésor le plus important par ses dimensions est aussi l'un des plus précieux au point de vue de l'art : c'est le grand cratère dont la forme rappelle celle d'une cloche renversée. Des rinceaux ciselés avec un goût exquis courent sur sa panse et l'enveloppent comme d'un filet aux larges mailles. Les tiges de ce feuillage léger et fantastique reposent sur des griffons et des chimères accroupis autour de la base. Au milieu des arabesques se dessine une troupe de génies enfantins, nus et



VASE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

sans ailes, qui, armés de tridents et de harpons comme s'ils avaient à combattre des monstres marins, poursuivent joyeusement des crevettes et des équilles. « Les fresques de Pompéi, dit justement M. Frœhner, avec leurs motifs de décoration souvent surchargés, sont loin d'atteindre à la même hauteur d'esprit, de grâce et de simplicité. » La liberté de la fantaisie ornementale, le dessin des arabesques, tout, jusqu'à la nature de l'exécution, rappelle dans ce beau cratère les fines ciselures de certaines cuirasses italiennes de la Renaissance.

Pour ce qui est des vases à boire, assez nombreux dans la découverte, la plupart nous offrent les motifs de décoration bachique habituels dans les objets du même genre. Ce sont toujours des masques de théâtre, des thyrses, des cymbales, des flûtes de Pan, des ceps de vigne, des rameaux de lierre enlacés d'une façon gracieuse et poétique. Malgré leur incontestable mérite, ils ne constituent pas la portion la plus saillante de la trouvaille, et ils sont inférieurs aux pièces



GRAND CRATÈRE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

analogues du trésor de Berthouville. On ne saurait guère leur assigner une date antérieure au siècle des Antonins, et c'est ce que prouve d'une manière tout à fait décisive le nom même de l'orfèvre qui a signé l'un de ces vases, *Marcus Aurelius C.*.... Du reste, au point de vue de l'archéologie, on trouve à y faire plusieurs observations intéressantes. Il y a par exemple une coupe d'une forme particulièrement belle qui rappelle plus qu'aucune autre pièce d'argenterie jusqu'à présent découverte le style et la composition du vase de Warwick, et qui pourrait aussi nous avoir conservé le souvenir d'un original de Lysippe. Dans un autre, certains



COUPE DU TRÉSOR D'HILDESHEIM.

morceaux de la décoration sont reproduits trait pour trait de la *coupe des Ptolémées*.

Mais parmi tous ces vases à boire, il en est surtout deux qui nous ont fait impression par leur décoration plus simple et plus parfaite. L'un est entouré d'une guirlande de feuilles de laurier, disposée avec cette simplicité pleine d'élégance, qui est la marque distinctive de l'art antique, et traitée avec une largeur qui rappelle les plus grands siècles. Par son style, par son ornementation, par son exécution, il se rapproche étonnamment du vase d'argent signé du ciseleur Medamus, qui a été découvert dans les tranchées d'Alise et donné par l'empereur au Musée de Saint-Germain. Nul doute qu'il ne soit de la même époque, c'est-à-dire du temps de César. Quant à l'autre, c'est la délicieuse petite coupe que nous avons fait graver et sur les flancs de laquelle court un feston de fleurs et de fruits soutenu à ses deux extrémités par des thyrses dressés, d'où partent aussi des bandelettes qui viennent se nouer. Je ne connais pas de vase antique en métal d'un sentiment plus original et qui rappelle davantage, en sortant des données habituelles, l'art *Louis XVI* dans ce qu'il a fait de plus gracieux et de plus élégant. C'est bien là le

côté de l'antiquité qu'avaient deviné, plus encore qu'inventé, les artistes de cette époque charmante et qui dura si peu.

Nous venons de passer en revue les pièces du trésor d'Hildesheim où l'art tient la plus grande part. Il faut y ajouter encore, pour avoir une idée complète de la trouvaille, les objets d'une nature plus vulgaire, mais où cependant le goût antique a su marquer son empreinte, les casseroles, les *simpulons* avec lesquels on puisait le vin dans les cratères pour le verser dans les coupes, les pièces de vaisselle proprement dite, plats à volailles et à pâtisseries, tous de petite dimension, enfin le plat à œufs, dont la disposition ingénieuse et toute nouvelle obtint à l'Exposition, nous a-t-on dit, un grand succès auprès des maîtresses de maison, avec la petite salière qui se plaçait à son centre. Il faut y joindre aussi les fragments, malheureusement bien incomplets, de pièces de mobilier proprement dit qu'on a l'habitude de voir en bronze plutôt qu'en argent ; tels sont une base de candélabre à palmettes, à bustes de femmes et à griffes de panthère, d'un très-beau style, et un pied provenant d'un assez grand trépied.

Nous ne saurions nous appesantir ici sur tous les détails curieux qu'offre à l'étude des antiquaires le trésor d'Hildesheim. Beaucoup ne pourraient être relevés avec intérêt que dans un recueil spécial d'érudition. C'est ainsi que vingt-sept des vases portent des inscriptions microscopiques indiquant le poids de la pièce, ou contenant la signature de l'artiste. Cette découverte a fourni à elle seule trois noms nouveaux d'orfèvres romains à joindre à ceux que l'on connaissait déjà : Marsus, Lucius Manlius Boccus et Marcus Aurelius G.....

Au point de vue des procédés d'art industriel de l'antiquité, nous y trouvons plusieurs indications curieuses. Toutes les soudures sont faites à l'étain. Le relief de la patère de Cybèle a une doublure de plomb qui soutient la mince feuille d'argent repoussée ; ceci nous explique l'article de Code Théodosien qui prescrit que, dans le cas de vente aux enchères, les vases de cette espèce seront estimés au poids de l'argent, déduction faite du poids du plomb. Les vases à boire sont pourvus d'un double fond au moyen d'une cuvette mobile, précaution que l'on observe dans toutes les pièces analogues connues, et qui était indispensable pour les rendre propres à contenir des liquides. En effet, la feuille d'argent qui formait les parois extérieures du vase devait être la plus mince possible dans toutes les parties destinées à être repoussées au marteau, afin de faciliter le travail de l'artiste. Cette opération pouvait entraîner quelques fêlures, et la pesanteur des liquides qu'ils étaient destinés à contenir eût suffi pour en occasionner d'irréparables.

Mais la particularité la plus nouvelle que présentent, au point de vue de la fabrication, les vases d'argent d'Hildesheim, est l'emploi considérable de la niellure en relief et des incrustations d'émail, formant de fines et élégantes guirlandes de feuillage sur un grand nombre de pièces. On n'avait encore observé rien de semblable dans les morceaux subsistants d'argenterie antique, sauf des traces de niellure en relief sur la draperie d'une des figures du trésor de Berthouville. Cependant M. Albert Dumont, ancien membre de l'école d'Athènes et antiquaire du plus sérieux mérite, me signale comme existant dans le capharnaüm, invisible aux étrangers, du musée rassemblé dans l'ancienne église de Sainte-Irène au sérail de Constantinople, un grand plat d'argent d'un fort beau travail et d'une provenance inconnue, dont l'*emblemata* central présente une figure d'Apollon et est entouré de rinceaux incrustés en émail. Ce sont là des échantillons d'un art dont on pouvait s'étonner de n'avoir pas encore trouvé d'exemples, car il avait un développement d'une certaine importance chez les anciens. Pline cite en effet un artiste nommé Teucer, qui, dans le dernier siècle de la République romaine, s'était fait une réputation spéciale par ses incrustations d'émail dans les pièces d'argenterie.

Maintenant, à quelle époque peut-on rapporter l'enfouissement du trésor d'Hildesheim, et quelle origine faut-il lui assigner?

C'est une opinion généralement répandue en Allemagne que les vases découverts à Hildesheim constituaient l'argenterie de table de Quintilius Varus, enfouie au moment de son désastre; quelques-uns vont même jusqu'à affirmer que c'est la part de butin échue spécialement à Arminius, et que le grand libérateur des Chérusques fut obligé de la cacher lors des querelles qu'il eut ensuite avec ses parents, et qui se terminèrent par son assassinat. C'est être bien instruit de tout; mais, comme le dit Foenesthe, « il n'en coûte rien pour appeler les chouses par noms honorables. » En tous cas, je ne conseillerais pas de se mettre à contester au delà du Rhin ce beau roman; on serait aussitôt considéré comme un ennemi de la patrie germanique, de cette patrie que ses inventeurs n'ont pu définir dans leur Marseillaise que par une suite de points d'interrogation :

Was ist das Deutsches Vaterland?

En effet, bien que de vrais savants se soient donné beaucoup de peine pour la soutenir, l'opinion qui voit dans le trésor d'Hildesheim la vais-

selle de Varus n'a rien à faire avec la science : c'est un de ces produits fantastiques que le chauvinisme allemand enfante entre une choppe de bière et une grande pipe d'émail. Sa *genèse*, pour parler en germain de choses germaniques, est assez curieuse à raconter, car cette légende, inventée d'abord dans un esprit de protestation contre la Prusse, a complètement changé de sens pour devenir un des articles essentiels du *Credo* de l'unitarisme bismarkien.

Tout le monde sait que l'Université de Göttingue est restée un des foyers les plus vivaces d'esprit national dans le Hanovre. Rien n'a pu gagner jusqu'à présent les professeurs de cette université célèbre à la cause prussienne, ni les caresses, ni les violences. Après avoir frappé de destitution quelques-uns des plus illustres, comme M. Ewald, le gouvernement de Berlin a fini par y perdre son... allemand. Or, ce sont précisément les professeurs de Göttingue, dont le patriotisme local, s'attachant à cette circonstance exacte qu'Hildesheim était dans l'ancien pays des Chérusques, et non loin de la forêt de Teutobourg, a eu l'ingénieuse idée de mettre la trouvaille en rapport avec l'histoire de Varus et d'Arminius. Ils avaient là une belle occasion de parler de l'indomptable esprit d'indépendance des Chérusques, que l'on ne parvint à courber que pour peu de temps sous le joug, et qui réserva de terribles retours de vengeance à ses vainqueurs.

Ces passions nous touchent peu, et, si nous cherchons la date de l'enfouissement du trésor d'Hildesheim, pour nous *la politique est étrangère à l'événement*, suivant le mot fameux de Bilboquet. Or, considérant la chose à un point de vue scientifique, l'opinion qui rattache ce trésor à Varus ne peut se soutenir. Quand le style de la plupart des vases ne serait pas aussi manifestement postérieur au temps d'Auguste, il suffirait du nom du ciseleur Marcus Aurelius G....., inscrit sur une des pièces, pour établir que l'enfouissement n'a pu avoir lieu qu'après le siècle des Antonins. Mais il faut encore en faire descendre la date et l'attribuer à l'âge des grandes invasions barbares. C'est la conséquence à laquelle conduit forcément la présence d'un vase de forme conique, sorte de corne à boire, décorée d'ornements et de figures d'animaux qui portent l'empreinte de la plus complète décadence de l'art. Il n'y a pas moyen de considérer cet objet comme antérieur à la fin du 1^{er} siècle, et même nous avons des doutes sur son origine romaine, car il se rapproche surtout de ce que nous connaissons des œuvres de l'orfèvrerie des barbares à cette époque. Les savants allemands ont eu, à une seule exception près, grand soin de passer cette pièce sous silence, car elle ruinait de fond en comble leur système. Elle n'est pas non plus comprise dans la collection des

photographies berlinoises, mais elle se trouve heureusement dans la série des reproductions de M. Christoffe.

Nos observations ont dû faire comprendre que les objets du trésor d'Hildesheim n'ont aucunement ce caractère d'unité d'époque qui, malgré les différences d'un travail plus ou moins soigné, est si remarquable dans le trésor de Berthouville. Il y a là des pièces de temps bien divers, depuis le siècle qui a précédé l'ère chrétienne (patère à la Minerve, coupe à la guirlande de lauriers) jusqu'au IV^e siècle de cette ère (vase conique à figures d'animaux), en passant par l'époque d'Auguste (patère à l'Hercule enfant), et par celle des Antonins (patères aux bustes des divinités phrygiennes, vases à ornements bachiques, grand cratère). La nature des deux dépôts s'éloigne aussi d'une manière essentielle. Celui de Berthouville était le trésor d'un temple, et la majorité des objets qui le composent porte des inscriptions dédicatoires qui attestent leur origine votive. Rien de semblable à Hildesheim : les vases y sont vierges de toute dédicace religieuse. On n'y remarque non plus aucun de ces ustensiles spécialement affectés aux sacrifices ou aux autres cérémonies du culte. Tout est d'usage civil, et a fait partie d'un pur et simple service de table; seulement ce n'était pas celui de Varus, et il n'a été enfoui dans le sol que quatre siècles au moins après la bataille de la forêt de Teutobourg.

Mais du moment que le style d'un des vases oblige à faire descendre le dépôt jusqu'à l'époque des grandes invasions barbares, la découverte de cette argenterie romaine en plein pays germain n'a plus rien qui doive surprendre : elle provient de pillages et a été apportée là des villes des bords du Rhin ou du nord de la Gaule. Seulement il serait difficile de dire si ce n'est que la part de butin ramenée de quelque expédition par un guerrier barbare, ainsi que sembleraient le prouver les pièces enfouies toutes brisées, comme si, de trop grandes dimensions pour entrer dans la part d'un seul, elles avaient été divisées entre plusieurs pillards avides du métal précieux (la base de candélabre, le pied de trépied); ou bien si cette argenterie de dates diverses, rassemblée à droite et à gauche dans d'heureuses rapines, a figuré sur la table de quelque chef de bandes germaniques du V^e siècle, ce qui deviendrait l'opinion la plus probable si le vase conique à figures d'animaux était définitivement reconnu pour être de travail barbare. L'histoire de Clovis et du vase de Soissons suffit à montrer combien les chefs des envahisseurs recherchaient avidement les vases d'or et d'argent qui abondaient dans le butin des villes romaines, et aimaient à en parer leurs festins.

Force est donc d'assigner au trésor d'Hildesheim une origine anonyme, mais parfaitement naturelle, en le dépouillant de l'auréole poétique dont l'eussent environné les noms fameux de Varus et d'Arminius. Mais la découverte n'en reste pas moins l'une des plus intéressantes que l'on ait faites au point de vue de la connaissance de l'art de l'orfèvrerie dans l'antiquité. Toutes les pièces y sont remarquables à des degrés divers, et quelques-unes d'une beauté tout à fait exceptionnelle. La trouvaille de 1868 marquera donc dans les fastes de l'archéologie, et MM. Christolle et C^{ie} ont rendu un véritable service en s'occupant de populariser, par leurs reproductions si bien réussies, des monuments qui ne manqueront pas d'avoir la plus heureuse influence sur le goût du public et sur les œuvres de nos artistes industriels.

FRANÇOIS LENORMANT.



EXPOSITION
DE
L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

LES ÉCOLES DE DESSIN.



Et qu'il y a de nouveau et d'instructif dans l'exposition des écoles de France récemment ouverte au palais des Champs-Élysées par l'Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie, c'est non-seulement la série des études courantes exécutées par les élèves et dirigées par leurs professeurs ordinaires, mais encore les travaux qui répondent aux sujets de concours spéciaux proposés pour la première fois par l'Union centrale à toutes les écoles de France.

Pour l'organisation de ces concours on a dû classer et coordonner les divers modes ou exercices du dessin, considéré non plus comme art d'agrément, comme simple procédé technique, mais comme moyen précieux de traduire par les formes, à quelque degré que ce soit, les inspirations du sentiment personnel. Le programme présenté par l'Union centrale est donc un résumé didactique à peu près complet des connaissances qu'embrassent aujourd'hui la science et l'art du dessin. L'étude du modèle dessiné ou sculpté, par la graphie ou le modelage d'abord ; puis les exercices de composition, où l'élève crée spontanément d'après un programme écrit, constituent la partie des concours qui correspond à l'étude de la fleur, de l'ornementation, des animaux et de la figure, nécessaire aux artistes de l'industrie, dont on s'efforce ici d'améliorer l'éducation générale.

On a toutefois jugé nécessaire de donner comme introduction à l'étude des formes vivantes ou des formes artificielles de l'art décoratif, des travaux de précision qui supposent chez les élèves la connaissance élémentaire du tracé mathématique, et qui forment alors les deux premières sections de la série des concours, ordonnés ainsi qu'il suit :

PREMIÈRE SECTION. — *Dessin géométrique*. (Géométrie, géométrie descriptive, dessin géométrique à main levée, perspective, tracé d'ombres.)

DEUXIÈME SECTION. — *Dessin architectural*. (Détails d'architecture, lavis, études d'ensemble.)

TROISIÈME SECTION. — *Dessin ornemental*. (Dessin de la fleur et de l'ornement.)

QUATRIÈME SECTION. — *Dessin de la figure*. (Dessin d'après le modèle plan (estampe), la bosse ou la nature, dessin des animaux, dessin anatomique.)

Dessin décoratif. (Dessin mixte où les lignes architecturales, l'ornement, les fleurs, la figure humaine et les animaux se combinent.)

CINQUIÈME SECTION. — *Modelage ornemental*. (Modelage d'après la plante vivante et les œuvres des plus belles époques.)

Modelage de la figure. (Modelage d'après la bosse, la nature; modelage des animaux, modelage anatomique.)

SIXIÈME SECTION. — *Modelage décoratif*. (Modelage où la ligne, la fleur, l'ornement, la figure et les animaux se combinent.)

Nous parlerons plus loin des quatre concours complémentaires de composition : 1^o architecturale, 2^o monumentale, 3^o décorative avec figure, 4^o d'art appliqué à l'industrie.

Cette organisation de concours comprenant des matières si différentes traduit fidèlement les préoccupations de l'Union centrale, que nous retrouvons du reste clairement indiquées dans le rapport de la Commission consultative, chargée d'étudier en détail le projet d'exposition pour les écoles. « Il est dans le rôle de l'Union centrale et dans son droit de réagir, dès à présent, contre le danger des études étroitement spéciales, et de proclamer ce principe, trop oublié, que les diverses formes de l'art se prêtent un mutuel secours, et qu'il est mauvais de séparer dans l'étude ce qui, dans les choses, est essentiellement un. » Et plus loin : « Il est urgent de favoriser dans les écoles ou ailleurs l'étude simultanée des diverses formes du dessin. » (Paul Mantz, rapporteur.)

Ceci est excellent; mais il ne nous paraît pas qu'on soit arrivé à s'entendre sur ce qui constitue les *différentes formes du dessin*. Ici recommence un débat que nous avons soulevé une première fois dans la *Gazette*¹ à propos des méthodes mathématiques pour apprendre à des-

1. Voir le numéro du 4^{er} janvier 1868.

siner, et de l'idée par laquelle on veut « rattacher l'art à la science » exposée par M. Guillaume, dans son rapport ¹, avec tant d'éloquence et d'autorité.

Faut-il donc comprendre dans les études de dessin, comme on l'a fait ici pour la première section, la géométrie, la géométrie descriptive, la perspective et le tracé des ombres, c'est-à-dire tout ce qui échappe à l'interprétation individuelle pour retomber forcément sous la discipline inflexible de la règle et du compas?

Tracer par mesure, est-ce dessiner?

Les exercices purement mathématiques, maintes fois répétés, pour acquérir la pratique et la théorie des tracés géométriques, sont-ils de quelque utilité au dessinateur? Lui donnent-ils un meilleur sentiment des proportions générales, de la subordination du détail à l'ensemble, de la liaison des parties entre elles, du mouvement des corps ou de leur stabilité?

Nous ne le croyons pas, et l'exposition présente nous apporte bien des preuves à l'appui de notre dire.

En voyant les travaux exposés pour les trois concours de cette première section qui, à notre sens, devrait figurer dans le programme comme auxiliaire et non comme base d'un enseignement du dessin, à première vue on reconnaîtra combien il est facile à un élève de s'égarer lorsque, dans la représentation d'objets au naturel, il s'appuie exclusivement sur l'emploi des moyens mécaniques.

Voici, par exemple, une table à balustre, en bois sculpté, de style Renaissance. Connaissant le géométral de l'objet, c'est-à-dire la forme et la proportion vraies des détails et de la composition, l'élève a dû représenter l'aspect de la table entière tel qu'il nous apparaît d'un point de vue donné. Or, il est difficile, lorsqu'on examine les épreuves faites sur ce programme et exposées dans les salles des concours, de ne pas être frappé des déformations monstrueuses qu'ont fait subir à leurs tracés la plupart des candidats. Si nous n'avions sous les yeux, tout près de là, dans l'école de M. Levasseur, les nombreuses études de perspective courante faites par les élèves de M. Forestier, il y aurait de quoi inspirer à tous les jeunes artistes industriels l'aversion la plus profonde pour la pratique de cette science. On fera la même remarque à propos de l'image d'une monstrance en cuivre du xv^e siècle exécutée dans les mêmes conditions et presque généralement avec le même insuccès. Dans l'exposition

1. Idée générale d'un enseignement élémentaire des Beaux-Arts appliqués à l'industrie, à propos de l'Exposition des écoles de dessin en 1863.

libre des Frères, sur la galerie extérieure, nous retrouvons même la représentation de cet objet d'art défigurée jusqu'à la caricature. Le soin matériel apporté au travail indique cependant une somme considérable de temps et d'application dépensée. Les auteurs ont cru qu'il suffisait d'obéir à quelques prescriptions de la perspective, et ils y ont obéi les yeux fermés ; ils ont tracé, mais ils n'ont point dessiné. La confiance absolue dans le procédé mathématique a paralysé chez eux le sentiment élémentaire de la proportion ; à l'école de la demi-science, ils ont perdu l'instinct naturel.

Car, voici qui est grave, ces images, qui nous font voir des choses, régulières par leur nature, faussées, tordues, déjetées, ont passé sous les yeux des maîtres, ont été peut-être choisies parmi bien d'autres, emballées avec soin pour être expédiées au palais de l'Industrie. Combien donc de personnes se sont ici trompées de très-bonne foi, parce qu'elles se croyaient garanties par l'observation très-incomplète, il faut le dire, de certaines règles de la perspective ! Dans le dessin pittoresque, une irrégularité trop grande fût devenue choquante presque pour le premier venu ; on ne l'eût pas tolérée : ici, au contraire, dans le tracé géométrique, tout encombré de ses lignes de construction, qui restent là comme preuve de la régularité patiente d'un travail minutieux, la critique ordinaire hésite, car la science semble avoir parlé.

C'est à la fausse certitude que donne la pratique des mesures qu'il faut faire la guerre, parce qu'elle amène fatalement un amoindrissement de nos facultés naturelles de comparaison et de jugement. Pourquoi donc, lorsque dans le dessin copié sur l'estampe tout professeur empêche l'élève paresseux de mesurer une à une et dans le détail toutes les dimensions de son modèle, pourquoi, dis-je, viendrait-on prétendre que le tracé par mesure, exécuté en premier lieu, est la base naturelle des études de dessin ? C'est le contraire qui est vrai. Comme vérification dernière de quelques longueurs ou dimensions appréciées tout d'abord à simple vue, la mesure est très-souvent utile lorsqu'il s'agit d'apprendre.

Commencez par exercer l'œil et la sensibilité que la nature vous a donnés ; plus tard vous comprendrez mieux la véritable valeur des méthodes mathématiques, et en les employant dans les arts vous saurez alors n'en point faire abus.

Que l'on veuille bien se rappeler que nous parlons ici du dessin proprement dit, des beaux-arts appliqués à l'industrie, et non de la technique pure. Le constructeur, lui, ne procède pas comme l'artiste : il ne travaille que sous la loi de la mesure et du chiffre. Ce qui dans la technique est le principal, devient, dans le dessin, l'accessoire ; voilà ce

que nous ne saurions trop redire, appuyé surtout, ainsi que nous nous sentons l'être tous les jours, par l'expérience des faits.

La géométrie est l'absolu. Tout artiste a pour la ligne rigide et inflexible du savant et du géomètre une aversion instinctive. La nature vivante est là d'ailleurs pour lui donner raison. La création visible tout entière repousse les formes géométriques de la ligne droite, du cercle, et du polyèdre; c'est dans les mystères de l'infiniment petit, dans l'agré-gation des molécules diverses de la matière, invisibles pour nos micros-copes, qu'il faudrait aller les chercher. Mais si l'on ne voit rien d'absolument régulier sur la terre, le sentiment de la régularité n'en existe pas moins. Il a son rôle important en art comme dans toutes les créations humaines. Toute association de faits, de sentiments, d'idées, n'a de valeur sociale que si les deux principes, le régulier et l'irrégulier, s'y trouvent établis et pondérés l'un par l'autre. Si l'irrégularité n'intervient pas, même en proportion minime, dans le spectacle que nous donne une chose tout à fait régulière, si grande qu'on la suppose, notre sensibilité s'émousse, notre âme se désintéresse. Successivement donc nous éprouvons le besoin du régulier et de l'irrégulier, de même que nous éprouvons celui du calme et du mouvement.

Ainsi, ce n'est point la réalité absolue de la figure géométrique, obtenue par l'instrument inerte, qu'il faut placer à la base des études de dessin, mais bien le sentiment de la régularité de cette même figure, dessinée véritablement alors au moyen des seules ressources de la vue et à main levée. Plus tard, les études auxiliaires, la connaissance des lois géométriques, permettront de rectifier les compositions et d'introduire toute la précision nécessaire dans la construction technique. Mais pour l'intelligence, la compréhension profonde des formes que l'on copie, que l'on traduit ou que l'on compose, le sentiment juste de la régularité géométrique sera toujours plus utile, dans son à peu près, que la géométrie elle-même.

Cette vérité fondamentale, qui dans l'enseignement primaire du dessin se traduit par la pratique intelligente du tracé géométrique à main levée, n'a point échappé aux rédacteurs du programme des concours de l'Union centrale. Mais si nous relevons dans l'énoncé des exercices de la première section le mot *main levée*, nous ne le retrouvons plus dans le détail des trois concours consacrés, le premier à un tracé d'ombre et les deux autres à une construction perspective dont nous avons indiqué les défauts dans les essais présentés par la plupart des candidats.

Les trois quarts en longueur de la galerie du premier étage donnant sur la nef sont remplis par les dessins envoyés de tous les points de la

France par les écoles congréganistes. Presque partout les études élémentaires du tracé géométrique, indispensable aux professions usuelles du charpentier, du menuisier, du mécanicien, du tailleur de pierres, etc., y sont représentées par des épures souvent appropriées avec bonheur aux besoins des industries locales. Dans une école entre autres, les tracés ne présentent que des objets de serrurerie, parce que tel est exclusivement le travail industriel pratiqué dans le canton ; ailleurs ce sont des machines agricoles, semeuses, moissonneuses, appareils distillatoires, chaudières et fourneaux pour l'extraction du sucre indigène, etc. Tout cela est très-bien, et, comme citoyen, nous nous réjouissons de voir les notions de science appliquées à l'industrie se vulgarisant ainsi par les écoles, quelle que puisse être la direction suprême à laquelle on les voit obéir ; mais encore, la science appliquée et l'art appliqué sont deux choses bien distinctes et procédant de deux principes entre lesquels il n'y a point d'alliance possible. Il est nécessaire, indispensable même, que dans toute école les études élémentaires de science et d'art marchent de front et se développent sur deux lignes parallèles ; mais il ne faut pas qu'elles se confondent, sous peine de perdre, les unes et les autres, une grande partie de leur vertu. L'élève en géométrie peut montrer un certain goût dans la disposition de ses lignes sur le papier, quelque élégance dans les arrangements d'importance secondaire ; mais ce qui peut plaire à l'œil du critique ignorant souvent n'ajoute rien au mérite réel et intrinsèque d'un travail de précision. De même, le dessinateur d'ornements pourra donner aux lignes d'un meuble, d'un vase, d'une étoffe, d'un bijou, plus ou moins de régularité géométrique : c'est affaire de goût personnel ; la physionomie, l'expression d'ensemble de la composition, n'y gagneront pas beaucoup. Les dessins préparatoires des anciens architectes, les linéaments des édifices dans les croquis des grands paysagistes comme le Titien étaient loin de présenter à l'œil cette pureté toute matérielle et cette netteté sans lesquelles, pour beaucoup de personnes aujourd'hui, il n'y a pas de perfection possible dans le dessin.

Dans une œuvre d'art, c'est l'apparence de la vérité qu'on poursuit : dans une construction scientifique, une machine, un instrument, c'est de la réalité même des formes qu'on cherche à s'approcher matériellement le plus près possible. Dans un dessin d'artiste, on peut donner l'idée de la ligne droite et du plan avec une indication très-incomplète ; dans un ouvrage technique en bois ou en métal, il faut réaliser avec la scie, la lime ou le ciseau cette même ligne ou ce plan ; sans quoi les diverses parties du meuble ou de la machine deviennent impropres à remplir la fonction toute matérielle d'un objet d'usage défini.

Il ne faut donc pas croire que le tracé graphique, fait à l'aide de la règle et du compas, puisse suffire à former le coup d'œil et à donner le sentiment de la construction des formes. Les dessins géométriques des écoles des Frères dont nous parlons nous en fournissent la preuve. Dans le même établissement on trouve d'un côté des épreuves très-soignées et de l'autre des dessins pittoresques aussi mal compris que pauvrement rendus, le tout exécuté souvent par les mêmes élèves, mais toujours au moins sous la même direction.

Pour trouver une trace de ces exercices de dessins géométriques construits à vue, de sentiment, et non point par les procédés mathématiques, il nous faudrait remonter jusqu'à l'instruction primaire la plus modeste et la plus élémentaire. Sans avoir fait d'enquête spéciale ni récente, nous sommes sûr qu'en Suisse, en Belgique, en Allemagne on pratique dans de grandes proportions cet utile mode d'enseignement où, l'art et la main restant libres, le jeune dessinateur n'emprunte à la science géométrique que ce qu'il est rigoureusement nécessaire de lui demander, quitte après cela à recommencer son étude approfondie et rigoureusement scientifique, mais alors dans une tout autre direction.

Un instituteur de Seine-et-Marne, M. Montagne, s'est décidé, sur la demande d'un des amis de l'Union centrale, à envoyer des essais de dessin stéréotomique et de perspective rudimentaire des solides faits à vue par de tout jeunes élèves, au village, et qui sont la meilleure introduction possible, non-seulement aux études ultérieures du dessin pittoresque, mais encore à celle des tracés géométriques, dont elle fait pressentir à l'enfant la raison d'être et l'utilité pratique.

M. Livet, directeur de l'école laïque de Notre-Dame à Nantes, a organisé dans son établissement un enseignement du dessin sous la direction de M. Blondel, qui répond au désir exprimé plus haut de voir enfin cesser la confusion qui existe entre la valeur utile du dessin géométrique et le caractère de liberté qu'il importe de conserver au dessin d'art proprement dit. L'essai d'après nature, le tâtonnement par le dessin à vue, précède, pour les jeunes élèves, l'emploi des instruments, même dans l'étude des formes géométriques. Il s'ensuit qu'à un certain degré de l'enseignement il n'existe plus entre le tracé scientifique et le dessin pittoresque cette incompatibilité que nous avons signalée ici dans les résultats observés, et que l'intelligence plus parfaite des dimensions réelles d'un solide quelconque vu sous tous ses aspects, l'habitude de les reproduire de toutes façons, conduisent l'élève à en faire plus tard, par le dessin pittoresque, une représentation plus fidèle et surtout mieux caractérisée.

La deuxième section des concours de l'Union centrale tend à généraliser dans nos écoles l'étude du dessin architectural. On s'est borné seulement à indiquer comme modèles un trait géométral du temple de Thésée, puis l'élévation d'une porte d'entrée de la maison du Médecin à Chartres, dite du *Grand-Cerf*, construite au xvi^e siècle (arcade entre deux colonnes engagées), et enfin l'une des façades de la cour intérieure du château de Pailly, bâti également au xvi^e siècle, près de Langres, par Ribaillier, architecte champenois. Il ne s'agit ici que d'exécuter sur une plus grande échelle la reproduction de gravures empruntées à l'excellent livre de M. Claude Sauvageot, les *Palais et Châteaux de France*. L'emploi du lavis était recommandé aux concurrents; la série des dessins exposés présente par cela même une assez grande variété dans l'interprétation des modèles proposés.

L'exemple que vient de donner l'Union centrale ne restera pas infructueux, nous nous plaisons à le croire, et les écoles de Paris et de la province se familiariseront peu à peu avec la connaissance des formes architecturales dont le détail fournit tant d'heureuses applications aux industries d'art.

Ce n'est point à dire pour cela qu'on puisse demander au personnel ordinaire de nos écoles de dessin, même supérieures, des compositions purement architecturales comme on l'a fait ici dans l'un des concours où l'on propose aux jeunes candidats l'exécution d'un tombeau pour un *grand musicien*. Les jeunes gens qui désirent embrasser la profession d'architecte auront toujours besoin de suivre des cours spéciaux qui, par leur étendue et la diversité des objets qu'ils embrassent, ne peuvent figurer dans un enseignement général scolaire du dessin, tel que celui que veut encourager l'Union centrale.

En général les concours qui exigeaient, avec un effort sérieux, quelque spéculation d'ensemble, n'ont été abordés à l'Exposition des Champs-Élysées que par un très-petit nombre de candidats : deux pour la *porte cochère* destinée à un cercle des beaux-arts, trois pour une *fontaine de salle à manger* en faïence avec panneau d'applique, quatre pour le *canot-délabre-support* avec figures, animaux et attributs de chasse, quatre pour l'*ostensoir* avec émaux et pierres précieuses, six pour le *tombeau d'un musicien célèbre*, huit pour une *plaque de foyer* destinée à un grand salon de château, neuf pour un *fronton* destiné à un *hôtel du ministre de la justice*, et enfin douze pour une *enseigne d'auberge* en tôle et fer forgé.

Personne n'a présenté de projets pour une *fontaine décorative* avec vasques et statues, destinée à une « petite ville industrielle, » non plus que pour la *clef ornée d'un arc en pierre*, avec « tête personifiant

l'Agriculture, accompagnée d'attributs caractérisant les produits du sol et le travail qui le féconde. »

Les soixante-huit écoles ou cours particuliers de Paris et de la province, qui avaient répondu à l'appel de l'Union centrale pour les concours dans les huit sections qu'elle avait établies, ont encore apporté onze dessins pour l'arrangement, relativement simple, d'un *chiffre orné pour cachet*, un P et un M entrelacés, et douze esquisses pour l'*encadrement d'un diplôme* destiné à recevoir la mention des récompenses accordées aux élèves des écoles. En revanche, pour la simple reproduction dessinée des modèles de fleurs, d'ornement et de figure, gravés ou lithographiés d'après MM. Éd. Lièvre, Chabal-Dussurgey, Bargue et Reverdin, les concurrents ont été nombreux, à ce point que les jugements à prononcer par le jury des récompenses sont devenus fort difficiles à établir, en présence de la formidable quantité de dessins qui tapissent les salles du premier étage au palais de l'Industrie. Nous nous en rapportons pour cela au sentiment unanime des visiteurs. C'est que là on ne demandait aux élèves, comme sujet de concours, que l'exécution d'un travail de copie qui, dans toutes les écoles à peu près, constitue le seul objet de l'enseignement et de l'instruction.

L'Union centrale ayant voulu embrasser, dans l'ordonnance de ses concours, la série entière des études possibles, depuis les plus simples jusqu'aux plus compliquées, il en est résulté pour les épreuves élémentaires un certain encombrement de candidats, en même temps qu'une pénurie relative dans les essais destinés à répondre aux parties les plus difficiles des programmes.

La leçon à tirer de ceci, c'est que les travaux les plus utiles à introduire et à faire prévaloir dans les écoles sont ceux qui dépassent la copie textuelle, purement et simplement dessinée ou sculptée d'après le modèle; c'est qu'il faut arracher les jeunes dessinateurs à la routine qui limite l'étude à la reproduction, et que, pour obtenir des progrès, développer le sentiment de l'individualité chez l'élève, il faut laisser à sa liberté d'interprétation une certaine latitude.

Les faits suivants confirment cette opinion :

Ainsi l'Union centrale avait, non-seulement pour le dessin décoratif (*Jubé de Limoges, Portrait d'Holbein, Émail de Léonard Limosin*), exigé dans la copie l'agrandissement de 1/10 en plus du modèle; mais, ce qui est plus important, elle avait demandé pour la reproduction du *Casque de parade*, agrandie de moitié, une transposition des ombres du modèle, en changeant la direction du jour qui l'éclaire.

En modelage ornemental et décoratif on avait proposé l'exécution en

relief, toujours très-agrandi, de motifs gravés : un panneau à salamandre de la galerie de François 1^{er} à Fontainebleau, tiré de l'ouvrage de M. Pfnorr ; la face antérieure d'un bahut Louis XII empruntée à l'*Art pour tous*, et enfin, comme essai, pour être le plus intéressant de tous, la mise en haut-relief, appuyé sur fond, de la charmante composition de Raphaël gravée par Marc-Antoine, le *Brûle-parfums* soutenu par un groupe de trois femmes, et publié il y a quelque temps par la *Gazette des Beaux-Arts*.

Rien de plus instructif que la revue à faire de la série assez nombreuse des dessins (quatre-vingt-deux) envoyés pour le concours du *Casque de parade*, exécutés tous avec la plus grande liberté, les uns au lavis, les autres à la plume, à l'estompe ou à la mine de plomb. La même variété dans les tempéraments, le goût et la hardiesse se retrouve dans l'exposition des statuettes du *Brûle-parfums*, modelées avec plus ou moins de bonheur, d'après les indications de la gravure, mais par treize candidats seulement.

Il y a donc une mesure à trouver dans le choix de ces exercices méthodiques proposés aujourd'hui pour la première fois, par l'Union centrale, à l'ensemble des élèves de nos écoles de France. L'expérience faite en ce moment fournira pour l'avenir de précieuses lumières à tous ceux qui voient un progrès immense à réaliser pour l'éducation générale en fait d'art, dans cette action toute fraternelle et patriotique exercée sur nos écoles de dessin. L'Union centrale n'aspire et ne peut aspirer à aucune dictature intellectuelle. Les efforts qu'elle fait sur elle-même sont incessants : tous les amis de l'art, à quelque nationalité qu'ils appartiennent, sont appelés, de près ou de loin, à prendre part à ses travaux. Au moment où paraîtront ces lignes, une réunion consultative, pour laquelle on avait décliné d'abord le titre un peu ambitieux de Congrès international, a vraiment mérité ce titre par les sérieuses résolutions qui viennent d'être publiées. On y a étudié en commun et avec bonheur quelques-unes de ces questions encore en litige de l'enquête ouverte par tous les bons esprits en Europe sur l'état actuel de l'instruction et de l'éducation d'art, et sur les moyens de les mettre en harmonie avec ce sentiment du juste et du mieux qui de toutes parts nous réveille et nous pousse en avant.

L'Union centrale appelle elle-même le contrôle et la discussion sur ses doctrines, ses instructions et ses actes. Je n'en veux pas de meilleure preuve que ce libre examen fait ici même par nous, quelque dévoué que nous demeurions aux sentiments généreux qui ont gagné tant d'hommes éminents par le caractère et l'intelligence à la cause de l'œuvre désintéressée poursuivie par notre libre et utile association.

Indépendamment de l'émulation salutaire à entretenir dans certaines limites parmi les élèves de nos écoles, l'Union centrale, répondant aux demandes qui lui étaient adressées de toutes parts, a donné à quelques-uns des professeurs et des chefs d'établissement des indications sur le choix des modèles à faire pour l'enseignement. Elle a même ouvert à cet effet un concours entre les artistes spéciaux, et alors elle avait plutôt encore à examiner les publications déjà faites ou en cours d'exécution, qu'à en provoquer de nouvelles. En effet, en dehors de l'action directe de l'Union centrale, la question importante de l'insuffisance presque générale des modèles de dessin et d'un renouvellement devenu nécessaire avait vivement préoccupé les personnes plus ou moins intéressées aux progrès de l'enseignement d'art. Des collections avaient été à nouveau entreprises par MM. Louis Leroy, Chabal-Dussurgey, Édouard Lièvre, Barye, Chazal, Ravaisson, Aubry, et toujours en vue de ce principe nouveau, du bon choix comme objets d'art et de la sincérité dans la reproduction des types, que l'Union centrale ne cesse de préconiser.

Une autre série, de nature toute différente, prise dans les dessins photographiés par M. Braun, d'après les grands maîtres, a été souvent aussi fort utile aux professeurs et aux élèves. On peut dire aujourd'hui que le portefeuille des écoles de dessin est, sauf de rares exceptions, sur le point d'être renouvelé. Est-ce bien de ce renouvellement qu'il faut espérer voir sortir un progrès sensible dans les études générales? Il y aurait là beaucoup à dire, et nous ne voudrions point, par respect pour le sujet que nous traitons, entreprendre ici la critique de travaux individuels. Il faut mettre l'élève en face du vrai et du beau, de la nature et des œuvres d'art; voilà la question : ce n'est point à dire que les collections d'estampes conçues, entreprises ou exécutées industriellement, puissent toujours y répondre d'une façon satisfaisante.

Le vieux portefeuille classique où nos professeurs trouvaient, il y a une trentaine d'années, les seuls modèles dessinés, s'est depuis augmenté, dans une proportion considérable, de lithographies absolument dépourvues de caractère; il faut renoncer à tout cela, c'est l'avis unanime : — au très-mauvais il faut substituer le médiocre, soit; mais ce n'est pas là que se trouve le véritable point d'appui nécessaire à l'achèvement de cette restauration générale des études du dessin, vers laquelle doivent nous mener des efforts collectifs comme celui qui nous occupe.

En effet, les moulages d'après la plus belle statuaire et la sculpture ornementale n'ont jamais fait défaut à nos grandes écoles, et c'est à la reproduction de la forme en relief que tout enseignement aboutit aussitôt qu'il cesse d'être élémentaire. Pourquoi donc, il y a trente ans, les

dessins d'après la bosse faits dans les meilleures écoles étaient-ils si inférieurs à ceux que nous voyions déjà en 1862 à l'Exposition universelle de Londres, alors que l'abondance des horribles modèles gravés ou dessinés était encore si grande ?

C'est qu'en 1862, comme en 1869, les idées nouvelles sur la responsabilité du citoyen ont exercé une influence heureuse et légitime, et que le travail dans les études supérieures est devenu, pour une élite de professeurs et d'élèves, beaucoup plus sérieux qu'il ne l'a jamais été.

Aujourd'hui donc, en parcourant les galeries où sont exposés les dessins des écoles de Paris et des départements, si nous avons à constater un immense progrès accompli, ce n'est pas dans l'introduction de quelques modèles lithographiés plus ou moins réussis, mais bien dans un meilleur esprit de liberté morale et de respect de la tradition que nous devons en rechercher la cause.

Les grandes écoles municipales subventionnées, celles de MM. Levasseur, Lequien fils, Clandius Jacquand, sont encore en progrès sur les années précédentes, en ce sens que les études y embrassent de jour en jour un cercle plus étendu. L'emploi des éléments d'architecture décorative, le modelage d'après la nature vivante, l'anatomie des couches profondes pour la figure humaine, le dessin rapide de la fleur et de la plante naturelles, la composition ornementale en relief, l'exécution même de morceaux de choix sculptés en bois et en marbre, les travaux auxiliaires de perspective et de tracé géométrique pour les constructeurs, se développent dans ces établissements au point d'en faire de véritables écoles pratiques des beaux-arts. Toutes les aptitudes pourront s'y déployer, les demi-vocations n'y trouveraient point, avec des excitants factices, l'occasion de se fourvoyer. Ce qu'on peut dire des nombreux dessins dus à de jeunes ouvriers pour la plupart, c'est qu'ils portent un cachet de consciencieuse intelligence des types et de largeur dans l'exécution tout à fait remarquable. Les modèles sont empruntés directement, soit aux chefs-d'œuvre de statuaire, soit à la nature ; les publications scolaires de modèles lithographiques ou gravés sont pour le moment hors de cause.

Nous n'en dirons pas autant de l'exposition des écoles communales d'adultes ouvertes le soir trois fois par semaine, et où l'enseignement est ici donné par des laïques, là par des Frères de la doctrine chrétienne. L'unité apparente est cependant complète. Les dessins des élèves, disposés sur des châssis uniformes, sont quelquefois exécutés d'après les meilleurs morceaux de la statuaire antique ou les dessins de grands maîtres. Nous retrouvons également là une certaine quantité de copies faites d'après les nouvelles collections de modèles lithographiés, et ce

sont vraiment les plus défectueuses. De plus, malgré l'excellente disposition matérielle des cadres bien remplis et l'extrême recherche de l'exécution crayonnée dans un grand nombre de morceaux, il règne dans ces travaux une sorte d'uniformité silencieuse et d'élégante monotonie, due à l'emploi presque constant d'une certaine manière de dessiner le relief, légère jusqu'à l'inconsistance, et qui, en amoindissant la valeur vraie des ombres, ne met pas pour cela davantage en évidence le caractère et la vertu des beaux contours. Ce faire distingué, affadi, qui consiste à effleurer le papier avec l'estompe ou le crayon et à en caresser adroitement l'épiderme en supprimant les éclats et les vigueurs, est peut-être dû à l'influence et aux goûts particuliers de ceux qui contrôlent de haut cet enseignement; mais pour des écoles destinées aux classes laborieuses, ces affectations de manière sont tout à fait déplacées.

Faisons cependant une exception en faveur des écoles dirigées, l'une par M. Aumont, où nous avons vu plusieurs bas-reliefs traduits avec une rare vigueur, et l'autre par M. Trouvé, qui nous présente sans charlatanisme de mise en scène les résultats moyens d'un véritable enseignement pour l'art décoratif dont il a été, dans le quartier Saint-Antoine, l'un des plus anciens et des plus zélés promoteurs.

L'ensemble des productions envoyées par nos écoles des départements est notoirement inférieur, comme tendances et comme goût, à ce qui se fait d'analogue à Paris; cela ne peut être autrement; néanmoins, pour le détail, les directeurs et inspecteurs de l'enseignement parisien trouveront dans cette exposition restreinte de la province de bons exemples à suivre et d'utiles renseignements à noter. Les études auxiliaires de la perspective, par exemple, et du tracé architectural, sont parfaitement bien conduites aux écoles de la ville de Rennes, qui a d'ailleurs envoyé pour les concours de dessin pittoresque des morceaux attestant la conscience dans le travail et le vif sentiment du caractère des modèles désignés.

L'exposition des écoles professionnelles et gratuites de la ville de Douai atteste un remarquable développement simultané des études purement techniques, ainsi que des travaux d'art à tous les degrés. Le dessin de la figure, de l'ornement, de la végétation comprise au point de vue décoratif, le modelage en terre, la sculpture sur bois, pierre ou marbre d'après des types variés et bien choisis, s'offrent à nous dans cette exposition logiquement ordonnée, avec un caractère frappant d'ordre et de sincérité. Ajoutons que les relevés d'architecture industrielle, accompagnés des carnets de croquis pris sur place par les élèves, et même les pièces de construction, charpente, menuiserie, mécanique, exécutées dans les ateliers professionnels, se ressentent évidemment de

l'heureuse influence d'une excellente direction morale et philosophique; ces études pratiques de science appliquée ont quelque chose de l'aisance et du goût dont sont empreints, tout à côté, les nombreux dessins, modelages et sculptures. On n'y voit plus cette discordance qui nous choque dans beaucoup d'autres établissements, entre la perfection relative des tracés mathématiques et l'insignifiance absolue des dessins pittoresques et décoratifs. L'exposition de Douai n'est, du reste, que la mise en évidence d'un plan d'études bien conçu, et d'après lequel un premier degré d'instruction dans le dessin, compris d'une façon générale et haute, est uniformément donné aux élèves, quelle que soit la spécialité des travaux vers laquelle ils voudront se diriger plus tard. Au second degré, l'enseignement se spécialise, en ce sens que les divers portefeuilles de modèles reproduisant l'aspect et le caractère des meilleures œuvres de la tradition sont mis à la portée des élèves et leur permettent d'utiliser les études générales qu'ils ont faites d'abord, en les appliquant à des recherches particulières sur l'architecture civile, le dessin des étoffes, les meubles, les ouvrages en métal, la décoration peinte, etc.

Nous avons été heureux de rencontrer dans ce plan d'études une prescription qui concorde absolument avec l'un des vœux exprimés par le récent Congrès des arts appliqués, à propos de l'enseignement du dessin. Le programme de la ville de Douai indique que dans des écoles « on ne s'en tient pas uniquement à la méthode d'*imitation* généralement adoptée. » Il faut entendre par là ces reproductions littérales du modèle, dont l'insuffisance a été si vivement démontrée dans ces discussions du Congrès, que nous avons la certitude de voir livrées bientôt à la publicité. Les exercices de mémoire, la pratique des calques pour savoir conserver des notes, l'habitude d'en prendre sur des carnets de croquis, les amplifications ou réductions à vue et par procédés pratiques, sont recommandés, imposés même aux élèves; et la tenue des résultats exposés, leur valeur moyenne, qui est incontestable, prouvent qu'un enseignement du dessin ne peut que gagner à sortir enfin des voies routinières où s'immobilisent et se glacent aussi bien l'intelligence de l'élève que la bonne volonté du professeur.

Limoges a vu s'ouvrir, en janvier 1868, une école libre des beaux-arts, bien jeune encore, mais qui vient à nous toute remplie d'une généreuse chaleur. L'initiative privée, individuelle et collective, et le patronage municipal, se sont heureusement associés, combinés, pour doter la patrie des Léonard Limosin, des Pénicaud, des Reymond, des Courteys, d'une institution d'art qui restât à la hauteur du souvenir de ces grands noms, dont le rayonnement éclaire l'histoire de nos arts décoratifs. C'est

à la Société archéologique, et aussi à l'infatigable ardeur de M. Adrien Dubouché, que la ville de Limoges doit la création de l'école qui constate si bien, à cette exposition, l'existence d'un foyer d'art rallumé à nouveau dans une de nos vieilles provinces, que nous voudrions voir toutes, chacune à leur tour, reprendre et revendiquer l'honneur de faire revivre les anciennes et glorieuses traditions des industries locales, éclairées et réchauffées par un rayon de l'art. Ajoutons, et c'est un fait important à noter, que l'école libre des beaux-arts de Limoges est greffée en quelque sorte sur une création antérieure et nouvelle aussi : celle d'un *Musée céramique* d'étude et d'instruction. La municipalité a donné à la Société archéologique un très-beau local et une petite subvention pour y établir ce musée; mais toutes les sympathies se sont bientôt groupées autour de ce noyau primitif d'une institution mère de bien des progrès à venir; le nombre et la valeur des dons ont augmenté rapidement les collections du musée naissant, et alors, par cette force d'attraction que possède toute idée juste, l'école s'est fondée et vient se juxtaposer à ce centre d'influence et d'instruction qui, à peine éclos, se développait avec tant de rapidité. Au rez-de-chaussée, dans le bâtiment donné par la ville, le musée céramique; au premier étage, l'école, et dans les ailes en retour, les ateliers d'application et le moufle nécessaire pour les essais et les travaux courants de la cuisson. L'esthétique de l'art décoratif et les procédés les meilleurs de la technique pure sont donc ainsi en présence, sous la main des élèves qui fréquentent les ateliers de l'école. Nous retrouvons avec un vif plaisir à l'Exposition les mêmes signatures sous d'excellentes études d'après l'antique avec les dessins de grands maîtres, et sur des essais de décoration de porcelaines, émaux et faïences. L'application marche ainsi de front avec le travail abstrait et théorique; l'école, il faut le dire, en est encore, quant à la pratique, à ses débuts et à des promesses; mais ce qu'il est notoirement facile d'y constater, c'est non-seulement un choix judicieux de motifs pour les études, une exécution des travaux libre, abondante et variée; mais c'est avant tout un sentiment de respect pour l'art et un entraînement vers les choses hautes et belles, qui assurent le succès à venir et l'influence utile de l'école, et qui, pour les hommes dont la sollicitude et l'ardeur ont réussi à la fonder, à lui rallier tant de sympathies, constituent dès à présent la plus noble et la mieux méritée des récompenses.

J. GRANGEDOR.



BERNARDINO LUINI



es hommes de génie se dressent dans l'histoire comme les grands arbres dans la forêt ; tout le soleil est sur leur tête, une ombre épaisse couvre leur pied. L'œil ébloui par leur magnificence ne distingue d'abord rien alentour, parmi la mêlée obscure des végétations vivaces, où s'élève côte à côte les troncs antiques dont ils sortirent et les rejetons hardis qu'ils ont semés. A Rome et à Florence, combien des travailleurs les plus merveilleux ont dis-

paru, depuis le xvi^e siècle, dans la gloire exubérante de Raphaël et de Michel-Ange ! Et qu'il faut de patience et d'obstination à la critique moderne, moins exclusive et moins extasiée, pour les remettre en leur véritable place, auprès des puissantes individualités dont la grandeur les écrasait outre mesure, et dont le voisinage les faisait injustement disparaître !

Léonard de Vinci, le premier, resplendit d'un tel éclat en Lombardie, que tous les noms s'y effacèrent près du sien. Si grand qu'il soit, son génie pourtant n'est point isolé, même à cette place ; quiconque l'approche ne s'y trompe pas. Avant son arrivée à Milan (1480), la cour des Sforza, voluptueuse et dépensière, avait déjà à son service bon nombre d'excellents peintres, nés la plupart dans le pays. On les pouvait rattacher à trois écoles. Les uns, fraîchement ravivés par les élégants ouvrages du Bramante, se laissaient volontiers, à sa suite, appeler les Bramantins ¹ ;

1. Le plus célèbre d'entre eux fut Bartolommeo Suardi, surnommé Bramantino, dont quelques ouvrages se trouvent encore à Milan (musée Brera, église de Chiaravalle, de San Sepolcro, etc...) Cette école, toute lombarde, doit moins d'ailleurs son nom au célèbre Donato Bramante, d'Urbino, le protecteur ou parent de Raphaël, qu'à ceux qui florissaient à Milan quand il y vint, et qui furent ses maîtres en architecture autant

les autres se vouaient plus sévèrement au culte de l'antique, à l'exemple des Padouans, de Squarcione et de Mantegna, tandis que les derniers se préoccupaient spécialement de la nature vivante, comme les réalistes âpres et vigoureux de Crémone et de Brescia. De tous côtés, on était donc en marche. Léonard n'eut qu'à prendre la tête, avec son aisance florentine, pour activer le mouvement, sans ramener pourtant à lui toutes les dissidences. La rude tradition des vieux naturalistes conserva plus d'un fidèle, et Ambrogio da Fossano, dit le Bourguignon, l'architecte-peintre de la Chartreuse de Pavie, ne cessa jamais de résister à cette invasion des grâces toscanes, qu'il estimait dangereuses, corruptrices et amollissantes.

A cette persistance d'activité, en des écoles opposées, mais également sérieuses, la Lombardie dut la conservation de son art national jusqu'à la fin du XVI^e siècle, en dépit des envahissements du maniérisme déjà répandu dans toute l'Italie. L'enseignement de Léonard, il faut d'ailleurs le répéter à l'honneur de sa haute intelligence, ne participa en rien de l'esprit étroit et systématique qui devait conduire à une décadence rapide les académies fondées sur le modèle de la sienne. Lui-même s'efforçait de mettre en garde ses élèves contre l'imitation de ses propres œuvres, et, s'il les fascina au point que plus d'un n'en revint pas, ce fut par un entraînement fatal de son génie, jamais par un parti pris de sa volonté. « La nature, la nature seule, répétait-il d'habitude à ses leçons, est la maîtresse des intelligences supérieures. » Ses amitiés solides attestaient la rare liberté d'esprit qu'il savait apporter dans l'appréciation des hommes et des œuvres. Son admiration pour Sandro Botticelli ne fut jamais diminuée par l'enivrement de sa propre perfection. A Milan même, il demandait volontiers conseil à Bernardo Zenale, l'un des champions fidèles de la vieille école lombarde, et confiait d'ordinaire, pendant ses absences, la direction de son académie non pas à ses élèves les plus soumis, mais à celui de tous qui savait le mieux défendre contre lui des convictions individuelles, à Beltraffio, le suivant obstiné des maîtres austères de la génération précédente, que

qu'en peinture, Bramantino et Agostino di Bramantino. Ce dernier avait peint à fresque quelques salles du Vatican (1450-1455). Ses compositions, comme celles de Pier della Francesca, ont été sacrifiées sans pitié à la gloire naissante du jeune Urbinate, protégé par Bramante. Elles occupaient la place de l'*Héliodore*. On peut consulter, sur cette question importante et très-confuse encore des Bramantins, une dissertation de Passavant sur les *Vieilles écoles de Lombardie* (Kunstsblatt, 1833) et les *Brive congetture intorno ai Bramantini*, que les éditeurs de Vasari ont annexées à la vie de Benvenuto Garofolo. (Firenze, 1755, vol. XI, p. 277.)



BERNARDINO LUINI PINX

MOÏSE SCULP

CHRIST

Musée du Louvre

École des Beaux-Arts

Imp. A. Salmon, Paris

Vinci n'avait pu lui faire oublier, de Squarcione et de Mantegna, de Vincenzo Foppa et de Bevilacqua.

Malgré les précautions prises par le Vinci pour transmettre sans violence et dans leur sens le plus large les traditions du grand art à ses successeurs, la puissance irrésistible de sa personnalité eût sans doute à la longue produit en Lombardie le résultat fatal qu'eurent Raphaël à Rome et Michel-Ange à Florence, sans l'épouvantable série de révolutions qui ensanglanta la haute Italie à partir de la descente de Charles VIII (1494) et coupa court au développement régulier de cette influence. Après la chute de son patron, Lodovico il Moro, Léonard se réfugia d'abord à Florence, puis à Rome; il ne revint à Milan que pour confier le soin de ses vieux jours au conquérant d'outre-monts, au jeune vainqueur de Marignan, qui l'emmena en France (1516). C'est là qu'il mourut, peu de temps après, au château du Cloux, près d'Amboise.

Son entourage dispersé ne se réunit plus. L'élève bien-aimé du maître, le saint Jean aux cheveux bouclés, le bel adolescent aux tendres regards, le charmant gentilhomme Francesco Melzi, avait suivi dans tous ses exils le grand homme qu'il nommait son père; il reçut son dernier soupir, lui ferma les yeux; mais, quand il rentra à Milan, il avait le cœur brisé, cessa de peindre, et ne vécut que dans le passé. Andrea Solari, son compagnon, plus ferme ou plus nécessaire, resta en France et remplit de ses œuvres le château de Gaillon; mais tout a péri dans la débâcle de 1793. Quant à Beltraffio, il n'était déjà plus, la mort l'avait saisi en pleine jeunesse, avant son maître; et Cesare da Cesto, retenu à Rome par l'amitié de Raphaël, n'en sortit plus.

La place redevenait donc libre à Milan. Il n'y restait, parmi les élèves directs du Vinci, que les moins personnels et les moins illustres, ceux qu'il avait dédaigné d'emmener à sa suite, ou que les rois ne se disputaient pas. L'école antique reprit faveur, quelques-uns se serrèrent autour de son dernier représentant si actif et tenace, le vieux Borgognone. Le plus grand nombre reprit peu à peu son indépendance, confondit tour à tour dans des proportions diverses les traditions de Padoue et de Florence, de Mantegna et de Léonard, suivant à son gré l'un ou l'autre, et retourna vers la nature. Deux d'entre eux surtout sont devenus célèbres, et caractérisent assez bien ces deux courants d'esprit parallèles, l'un est Gaudenzio Ferrari, plus puissant et plus hardi, plus amoureux des grands spectacles et des colorations énergiques, l'autre est Bernardino Luini, plus sympathique et plus séduisant, plus dévot à la grâce et plus sensible à la beauté, tous deux également variés et sincères, et d'une fécondité qui touche au prodige.



Rien ne prouve mieux que l'exemple de Bernardino Luini avec quelle puissance s'impose, même à distance, la fascination d'un grand génie sur les esprits d'une trempe moins forte, mais de même famille. Le suivant fidèle de Léonard, l'imitateur enthousiaste et soigneux qui copiait à s'y méprendre les œuvres du maître, qui recueillait, dit-on, avec piété ses moindres croquis et ses plus insignifiantes maquettes, pour les transformer en tableaux, qui termina un grand nombre de ses ébauches, et fut, le plus souvent, par les amateurs, confondu avec lui, ne fut pas sans doute son disciple immédiat. Léonard, dans ses manuscrits, nomme tous ses élèves sans le mentionner. Les traditions locales (*Vid.* Bianconi, Resta) le font venir tard à Milan, vers 1500, déjà bon peintre et jouissant d'une certaine réputation. Son premier séjour fut Verceil, où grandissait à cette époque Razzi, surnommé plus tard le Sodoma, qui devait avoir avec lui plus d'un point de ressemblance; son premier maître fut Stefano Scotto.

Selon toute apparence, une admiration tardive, une admiration désintéressée d'artiste ébloui, suffit à déterminer la direction de Bernardino. Toute affirmation à cet égard est d'ailleurs impossible. Les documents, jusqu'à ce jour, manquent sur ce point comme sur beaucoup d'autres. Nous ne sommes sûrs de rien, pas même de son nom. Est-ce Luini? Est-ce Luino? Plus probablement c'est Lovino. Presque toujours lui-même l'écrivit ainsi, et nous le retrouvons dans quelques registres. Sa renommée, de son temps, ne fut pas bien grande, au moins hors de Milan, pour les pédants de Florence et les solennels débiteurs de formules. Baldinucci n'en souffle mot. Vasari, qui n'aime guère les gens simples, parle de lui par oui-dire, sans façon, en passant; il n'a pas retenu son nom, et l'affuble d'un sobriquet ridicule, *Del Lupino*¹.

1. Voici les deux passages qu'il lui accorde :

« Fu similmente milanese et quasi ne' medesimi tempi Bernardino del Lupino, pittore delicatissimo e molto vago, come si puo vedere in molte opere che sono di sua mano in quella città, ed a Sarone, luogo lontano da quella dodici miglia, in uno Spozalizio di Nostra Donna, ed in altre storie che sono nella chiesa di Santa-Maria, fatte in fresco perfettissimamente. Lavorò anche a olio molto pulitamente, e fu persona cortese ed amorevole molto delle cose sue; onde se gli convengono meritamente tutte quelle lodi che si deono a qualunque artefice che con l'ornamento della cortesia fa non



A. Gilson

L. GARDIN

VIERGE, PAR LUINI.

Fresque du cloître de la Chartreuse de Pavie.

Suivant Argelati, Luino n'est même pas son nom, son père s'appelait Giovanni Laterio; Luino ne serait qu'un surnom conservé en souvenir de son lieu de naissance, de Luino, la bourgade blanche, aux tonnelles de brique, chargées de longs pampres, qui dort en paix sur la rive orientale du lac Majeur, parmi les sombres châtaigniers et les oliviers blanchissants. L'opinion est vraisemblable et conforme aux habitudes du temps. Suivant d'autres, néanmoins, son vrai berceau serait à quelques pas plus loin, à Ponte, dans le val de Lugano.

Lugano ou Luino, d'ailleurs, n'est-ce pas tout un pour la splendeur du paysage, l'harmonie des horizons, la transparence des eaux? Sur les deux lacs souffle une brise pareille, embaumée et rafraîchissante; nulle contrée au monde n'est mieux faite pour rasséréner l'âme, éterniser les félicités. Celui qu'on devait appeler *il soave pittore* y pouvait naître parmi les fleurs. A quelle époque ouvrit-il ses yeux d'enfant au beau spectacle qui l'entourait? Nul ne le sait non plus. Quand il vint à Milan, de sa province, déjà connu, vers 1500, on peut lui supposer une quarantaine d'années. Son portrait à Santa-Maria de Saronno (1525), portrait d'homme déjà vieux, blanc de barbe, blanc de cheveux, est bien celui d'un sexagénaire. Sans trop d'in vraisemblance, on peut donc placer sa naissance vers 1460, un peu avant, un peu après.

S'il n'a pas suivi l'enseignement direct du Vinci, a-t-il du moins été à Rome? Ou faut-il attribuer seulement sa ressemblance avec Raphaël, en certains points, à l'identité sympathique et profonde que la nature peut établir parfois à distance entre de belles âmes?

Le conseiller de Pagave, annotant Vasari en 1796, le premier, sans preuves, imagina ce voyage que tout semble démentir, la vie laborieuse et pénible de Bernardino en Lombardie, autant que le silence gardé par les correspondances de l'époque. N'eût-on pas signalé sa présence à Rome, comme on signalait celle de ses compatriotes et confrères, de Cesare da Sesto, d'Andrea Salaï, etc...? Les gravures de Marc-Antoine, rapidement jetées à toutes les extrémités de l'Italie, les études et les cro-

meno risplendere l'opere e i costumi della vita, che con l'essere eccellente quelle dell' arte. »

(*Vite di Lorenzetto e Boccacino*, in fine.)

« Bernardino del Lupino, di cui si disse alcuna cosa poco di sopra, dipinse già in Milano vicino a San-Sepolero la casa del signor Gianfrancesco Rabbia, cioè la facciata, le loggie, sale e camere, facendovi molte trasformazioni d'Ovidio, ed altre favole, con belle e buone figure, e lavorate diligentemente : ed al Munisterio maggiore dipinse tutta la facciata grande dell' altare con diverse storie; e simultamente, in una capella, Cristo battuto alla colonna; e molte altre opere, che tutte sono ragionevoli. »

(*Vita di Benvenuto Garofolo*, in fine.)

qu'ils rapportés de la Sixtine et des *Stanze* par une multitude de visiteurs enthousiastes, n'ont-ils pu faire connaître à Bernardino les œuvres de Michel-Ange et de Raphaël, sans qu'il les vît sur place? Son intelligence facile, naturellement préparée, comme celle de ses contemporains, à suivre ce développement nouveau d'un idéal antérieur, n'avait point d'effort à faire pour s'assimiler, dans ce dernier maître, les qualités d'élégance et de noblesse qu'il trouvait déjà dans sa propre nature. Les affinités de cette espèce sont communes dans l'histoire des arts; elles suffisent ici à tout expliquer.

L'existence du peintre devait donc s'achever où elle avait commencé, sous le même ciel serein et clair, dans l'étroit espace de quelques lieues; elle n'y fut cependant exempte ni des troubles intimes, ni des commotions extérieures. En proie, autant qu'il semble, à une misère obstinée, l'artiste insouciant n'évita pas toujours le contre-coup de ces invasions de Barbares, Français, Allemands ou Espagnols, qui s'abattaient tour à tour sur la riche Lombardie, comme en un paradis grand ouvert, pour s'y gorger brutalement de victuailles et de luxure, de paresse et de soleil. En 1524, une peste épouvantable éclata à Milan parmi la population exténuée de privations et la cohue malpropre des lansquenets en goguette. « On ne voyait que gens clochettes à la main, que chariots pleins de malades; pas d'office qui ne fût des morts, pas de cloche qui ne tintât pour un cadavre. A la cathédrale, on n'officiait pas à l'ordinaire, mais deux ou trois prêtres chantaient à la hâte, comme ils pouvaient. » La famine devint en même temps si grande, qu'on mangeait l'herbe devant les remparts, et les loups, maîtres de la campagne dévastée par vingt ans de pilleries, s'avançaient en bandes jusqu'aux portes de Milan. Bernardino se réfugia dans un château voisin, chez les seigneurs de la Pelucca, où il peignit une chapelle, et ne revint à Milan qu'après la disparition du fléau.

C'est alors qu'il fit ses travaux dans l'église San-Giorgio-in-Palazzo (*Déposition, Ecce Homo, Episodes de la Passion*). Comme il achevait ces peintures, le curé de l'église voulut les voir de près, et monta près du peintre, sur l'échafaudage. Soit que le pied ait manqué au brave homme, peu coutumier de ces escalades, soit que Bernardino, comme on raconte, l'ait poussé par mégarde en se retournant, le prêtre tomba d'en haut sur les dalles, et s'y tua. La justice des Espagnols était vive, peu questionneuse, fort expéditive. Luino n'était qu'un pauvre diable, sans valets d'armes et sans cassette; il n'attendit pas l'enquête, et tira des deux vers la Pelucca où ses amis, les seigneurs du lieu, l'accueillirent de nouveau et le prirent sous leur garde. La villa de ses protecteurs, le couvent des

frères Umiliati qui l'avoisinaient, furent bientôt couverts de fresques religieuses et mythologiques, dans le goût du temps : les saints du Paradis et les déesses de l'Olympe y faisaient bon ménage. Bernardino sauvé s'attardait volontiers dans cet aimable asile ; une surprise de l'amour le relança brusquement dans tous les hasards de la vie errante. Jeune de cœur, quoique sur le déclin de l'âge, il se prit, paraît-il, d'une passion profonde pour la fille même des seigneurs de la Pelucca : cette passion fut partagée. La belle Lombarde, sommée par ses parents d'épouser un gentilhomme, refusa net ; on la jeta dans un couvent, à Lugano. Bernardino dut déguerpir.

On ne s'étonnera pas de le retrouver lui-même à Lugano, quelques mois après, errant autour des murailles solides qui lui cachaient à tout jamais sa bien-aimée. Néanmoins il s'était d'abord sauvé dans la Valtelline, à Ponte, où il avait laissé des traces de son passage, sur le portail de l'église, une *Madone* et un *Saint Maurice*. Longtemps après on parlait encore de lui dans le pays, et les gens du peuple disaient en montrant sa fresque : « Quel dommage que Bernardino n'ait pas tué douze curés ; nous aurions peut-être douze belles peintures¹ ! »

A Lugano, ville libre, rattachée depuis plusieurs années à la Confédération helvétique (traité de Ponte-Tresa, 9 mai 1517), Bernardino se trouvait enfin à l'abri de toute poursuite, soit à cause de l'accident de San-Giorgio, soit de la part des seigneurs de la Pelucca. Des Milanais de toute condition y affluaient chaque jour en grand nombre, chassés de leur ville par les insolences croissantes des Espagnols et les tyranniques exactions d'Antonio de Leyva. On fit obtenir au fugitif, chez les Pères mineurs de l'Observance, une commande considérable, celle du *Crucifiquement*, dans l'église Santa-Maria-degli-Angeli ; c'est son œuvre la plus importante comme dimension, et la dernière qu'il ait signée (1529).

A cette époque, on perd sa trace. La légende assure que sa fiancée, pendant ce temps, était morte de langueur dans son couvent, sans qu'il pût la revoir². L'histoire, de son côté, affirme que son fils, Aurelio

1. Maurizio Monti. *Storia di Como*. 4829.

2. « Luini ne l'oublia jamais, dit Cesare Cantù ; il peignit souvent son portrait, spécialement dans le tableau connu sous le titre de *la Religieuse* de Luino. Cette peinture fut faite à l'occasion du miracle advenu au cavalier Jean-Baptiste Pusterla, qui, en combattant pour Maximilien Sforza, tomba aux mains des Français, mais, ayant fait un vœu à la bienheureuse Caterina Brugzora, se trouva tout d'un coup transporté dans sa tente. Il commanda la représentation de cet événement à Luino. La jeune fille de la Pelucca y apparait sous les traits de la sainte, tenant de la main droite un crucifix sur le cœur, une palme dans la main gauche, et sur l'épaule une colombe. »

Luini¹, qui devint plus tard un peintre de talent et un anatomiste distingué, naquit en 1530. S'il perdit celle qu'il aimait, il aurait donc trouvé ailleurs d'assez promptes consolations. Le champ vague des suppositions reste ouvert.

Si les écrivains du temps sont avares de détails précis au sujet de sa vie et de sa mort, ils le sont moins au sujet de ses habitudes et de son caractère. Tous, même les moins bienveillants, tels que Vasari, s'accordent à le représenter comme un homme affable et avenant, de mœurs paisibles et de tendre complexion, qui s'adonnait avec une passion entière à la pratique de son art, et ne sut jamais donner beaucoup de soin à ses propres intérêts : « *Fù persona cortese ed amorevole molto delle cose sue* (Il fut personne courtoise et fort amoureuse de son œuvre). Et toutes louanges lui conviennent, convenant à l'artiste qui ne fait pas moins resplendir par l'éclat de sa courtoisie toutes les actions et les habitudes de sa vie, que par l'excellence de son talent toutes les œuvres de son art. » Sa renommée de poète égalait en son temps sa renommée de peintre. A l'exemple de ses contemporains (Antonio Filarete, Léonard de Vinci, Lomazzo, etc...), il analysait volontiers les théories de l'art qu'il exerçait, et fit un *Traité sur la Peinture*. Ses œuvres littéraires sont restées manuscrites, aucune n'est parvenue jusqu'à nous.

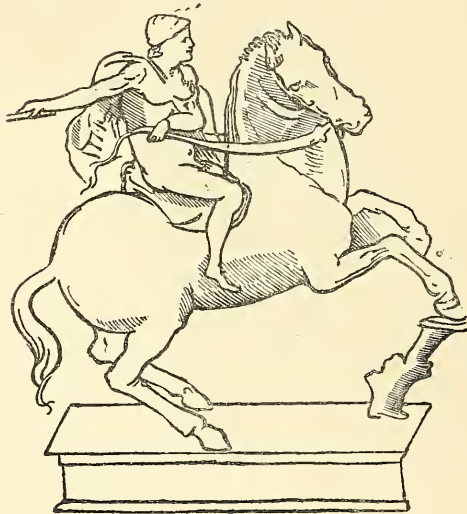
Son portrait, tel qu'il nous l'a donné plusieurs fois, à divers âges, confirme admirablement les trop rares paroles de la renommée. De stature moyenne, de taille bien prise, la tête forte, le front large, l'œil mince et noir, humide et vif, il a lui-même cette vive rougeur des chairs dorées, cet éclat blond d'une abondante chevelure, qu'il donne volontiers à ses créations. Jeune, il sourit; vieux, il sourit et semble réfléchir sur son visage l'inaltérable candeur d'une longue adolescence. Tel il apparaît à Milan et à Côme, tel il apparaît encore à Saronno, dans la *Dispute des docteurs*, toujours aimable et avenant, doux et paisible, la main prête

1. Lomazzo fait mention d'*Aurelio Luini*, en 1574, et vante ses connaissances étendues. Savant dans la perspective, habile paysagiste, décorateur distingué, il fut à Milan, où ses œuvres sont nombreuses, le meilleur imitateur de Polydore et Caravage. Il mourut en 1593. Bernardino eut encore un second fils, *Evangelista Luini*, qui fut célèbre comme ornemaniste, et vivait encore en 1584, peut-être un troisième, Pietro, qui lui servait d'aide dans ses travaux. Ambrogio, son frère, fut également son collaborateur; on lui attribue spécialement quelques morceaux des fresques à Saronno et au Monasterio Maggiore. Quant à Giulio-Cesare Luini, élève de Gaudenzio Ferrari, qui l'aïda dans les grands travaux de Varallo, rien ne prouve sa parenté avec les précédents. Un dernier Luini (Tommaso), peintre romain, paraît à la fin du xvii^e siècle dans l'histoire de l'art; il n'eut sans doute de commun avec les artistes milanais que le nom et le surnom.

à s'ouvrir, les lèvres prêtes à parler. J'ai passé bien des heures avec lui, et je l'ai toujours trouvé tel que je le rêvais ; j'ai bien vu en lui l'homme de son œuvre, le bon garçon joyeux et aimable, rêveur et capricieux, insoucieux de son temps et peut-être de sa gloire, tantôt soigneux à l'excès, tantôt négligent à faire peur, mais modeste et sans pose, et qui garda jusqu'au bout, avec la saine ivresse de la vie, l'amour de toute grâce et de toute beauté, au milieu des jeunes filles et des enfants que sa bonté attirait autour de lui, et qu'il aimait par-dessus tout à reproduire.

GEORGES LAFENESTRE.

(La fin prochainement.)



UNE ÉPIGRAMME DE MICHEL-ANGE

LA CHAPELLE DES MÉDICIS.



TOUTE la simple et fière église de Saint-Laurent est envahie par les tombeaux des Médicis. Leurs ombres se partagent les nefs, les chapelles, les sacristies. Le chef de la race, le vieux négociant, *Jean de Médicis*, dort dans la vieille sacristie, en compagnie de sa bonne femme *Piccarda* et de ses petits-fils *Jean* et *Pierre*. *Cosme l'Ancien*, son fils, celui qu'un décret public surnomma le Père de la patrie, est couché au pied du grand autel, sous un riche pavé de porphyre et de serpentine. *Cosme I^{er}*, *François I^{er}*, *Côme II* et *Côme III* gisent ensemble dans une

somptueuse chapelle que la main même d'un Médicis avait dessinée et qui doit à leur présence le titre de *Chapelle des Princes*. Et les deux plus beaux tombeaux de la famille appartiennent à deux de ses morts les plus insignifiants, *Jules II*, duc de Nemours, et *Laurent II*, enterrés l'un et l'autre dans la sacristie nouvelle.

Les deux tombeaux sont de Michel-Ange ainsi que la construction de la sacristie elle-même. C'est surtout pour voir ces deux chefs-d'œuvre,

les plus étonnants et aussi les plus célèbres qu'il ait laissés, qu'on visite aujourd'hui cette nécropole princière.

Il y a des Médicis qu'on y cherche et qu'on n'y trouve pas. Où est Laurent le Magnifique, qui fut le grand homme de cette dynastie bourgeoise? Où est le tyran Alexandre, qui fut sa honte et faillit être sa perte? Quelques-uns des tombeaux ne sont pas terminés. On admire, dans la chapelle des princes, les images en bronze de Côme II par Jean de Bologne, et de Ferdinand I^{er} par Tacca; mais les niches des mausolées de Côme I^{er} et de Côme III attendent encore leurs statues. D'autres tombes manquent tout à fait. Quelques-uns de ces anciens dominateurs de Florence pourrissent obscurément dans la crypte de la chapelle. Un artiste de mes amis est descendu, il y a cinq ou six ans, au fond de ce caveau. Il y a vu leurs cercueils. L'humidité les rongait; le bois noirci de leurs parois s'affaissait et s'émiettait. La bière de l'impudique Alexandre, entre autres, s'était entr'ouverte, et l'on voyait passer sa main de squelette, comme s'il eût cherché à s'évader de la mort.

Et pourtant ces Médicis avaient rêvé d'être plus respectés encore morts que vivants, et d'enchaîner pour jamais à leur tombeau la vénération du genre humain. Le moyen était trouvé; l'idée en appartenait au grand-duc Ferdinand, l'ex-cardinal. On devait aller chercher le saint sépulcre au fond de la Palestine et le rapporter à Florence. On l'eût placé dans le caveau des Médicis. Le Christ eût été presque de la famille. Mais l'émir Faccardin, qui devait livrer ce trésor, ne tint pas parole; l'ironique destinée refusa d'agréer le projet de ces princes orgueilleux, qui voulaient être confondus, dans la mort, avec un Dieu.

Chose frappante! les magnifiques tombeaux que Michel-Ange leur a élevés passent eux-mêmes, dans l'opinion générale, pour des outrages faits à leur mémoire. On sait qu'il a couché, sur ces deux mausolées, quatre figures allégoriques: d'un côté, le *Jour* et la *Nuit*; de l'autre, l'*Aurore* et le *Crépuscule*. Leur réunion symbolise, dit-on, le Temps qui dévore toutes choses. Pourquoi cette sombre tristesse dans le sommeil de la *Nuit*? Pourquoi cette menace dans le regard du *Jour*? L'*Aurore* s'éveille d'un air de dégoût et de lassitude visibles; le *Crépuscule*, la tête penchée, vous frappe par son expression sévère et pensive. Toutes ces figures, étendues aux pieds de Laurent et de Julien, auxquels elles tournent le dos, semblent supporter avec répugnance ce voisinage. Est-ce une ironie dédaigneuse de Michel-Ange pour les maîtres de sa patrie, pour les princes qui lui avaient demandé de les immortaliser? Il est permis de le croire quand on lit le farouche quatrain qu'il a fait sur sa *Nuit*:

« Il m'est doux de dormir, plus doux encore d'être de pierre. Tant

que dure le règne de la platitude et de la tyrannie, ne pas voir, ne pas sentir m'est un bonheur suprême. Donc ne m'éveille pas; je t'en prie, parle bas! »

Voilà assurément de quoi étonner le passant vulgaire qui ne connaît guère les Médicis que par leur réputation séculaire de protecteurs des beaux-arts. Mais l'art, — plus d'un historien l'a constaté, — l'art ne doit rien aux Médicis. Ils ne voyaient en lui qu'un luxe pour leurs fêtes, qu'un moyen pour leur politique, qu'une adroite distraction à offrir à Florence, à qui il fallait faire perdre le souvenir de sa liberté; aussi est-ce à eux que la décadence commence. Le génie ne saurait s'accommoder des caprices de cour où la médiocrité rampante trouve sa fortune. Le règne des Médicis fut celui des artistes de second ordre, tels que Vasari. Benvenuto Cellini, que la duchesse Éléonore de Tolède employait à des babioles, se répand contre eux en plaintes amères; Michel-Ange, à qui Pierre commandait insolemment des statues de neige, n'avait pour eux que haine et que mépris. Il était mauvais courtisan, comme on sait, celui qui refusait sa *Léda* au duc de Ferrare, pour la donner à un de ses praticiens qui avait deux sœurs à établir. Le jour où les Médicis, bannis, voulurent rentrer à Florence, ils trouvèrent Michel-Ange au premier rang de leurs ennemis. Comme il défendit contre eux la liberté florentine, non-seulement de son talent d'ingénieur, non-seulement des fortifications qu'il éleva et que Vauban lui-même admirait, mais de son argent : il prêta à la ville assiégée mille écus, 50,000 francs! Et comme l'ingénieur était resté artiste! Après avoir fortifié les hauteurs de San-Miniato, il fit couvrir de matelas le clocher de cette charmante église, de peur que la mitraille ne vint à l'égratigner. Une fois la ville soumise aux Médicis, il s'exila, quoi qu'ils fissent pour le séduire. Il ne voulut pas rentrer à Florence, tant que dura le règne infâme d'Alexandre; il n'y parut pas davantage, tant que la prostituée Bianca Capello partagea le trône de François de Médicis. Les flatteries de Côme lui-même et ses promesses n'avaient pu le rappeler. Côme lui avait fait écrire par Benvenuto qu'il le ferait sénateur : Michel-Ange laissa la lettre sans réponse. Plus tard, Benvenuto, passant à Rome, renouvela ses instances et ses offres au nom du duc. Michel-Ange le regarda fixement, et lui dit : « Et vous, êtes-vous content de lui? »

Revenons à ces étranges tombeaux, qui semblent si méprisants pour les morts qu'ils renferment, et regardons-les maintenant au pur point de vue plastique.

Michel-Ange n'a rien laissé, en sculpture, qui égale ces deux grandes compositions de marbre. Ses plus belles statues sont souvent incomplètes

par quelque côté; son *David* a des lourdeurs; son *Bacchus* (du palais des Offices) est d'un modelé un peu rond, — j'oserais même dire *mou*, quand je songe au nerf ordinaire de son exécution. Ici, au contraire, tout est beau, la critique ne sait où se prendre. Sa fougueuse nature s'impatientait du long travail du marbre. On sait avec quelle violence souvent imprudente il l'attaquait. Un coup de maillet de trop mutilait ce qu'il voulait finir; le dégoût le prenait alors, il jetait le ciseau et laissait là son œuvre; que de statues il a ainsi abandonnées aux trois quarts faites! Celles de ces tombeaux ne sont pas seulement parfaites, elles sont achevées. Il est vrai que la tête du *Jour* n'est qu'ébauchée. Les narines manquent au nez, simplement indiqué; point de bouche; point de menton; deux trous à la place des yeux. Mais c'est une tradition admise qu'il a laissé ainsi ce visage de fantôme, parce qu'il lui trouvait l'expression mystérieuse et terrible qu'il cherchait et qu'il craignait d'affaiblir en essayant de la préciser. Pour Michel-Ange, comme pour tous les vrais artistes, l'art consistait moins à rendre des aspects que des impressions. Et le fait est que le petit modèle en cire de cette statue, soigneusement fini, est d'une beauté infiniment moins dramatique et moins saisissante.

La première impression est extraordinaire. Quand on entre dans la sacristie, éclairée uniquement par la lanterne pratiquée à sa voûte, et où ne tombe, la plupart du temps, qu'une sorte de demi-jour mélancolique, il semble que toutes ces grandes et pâles figures sont animées.

On y est pris. Le réalisme le plus minutieux n'atteint pas à la vérité palpitante de ces créations épiques.

Tout remue. Le coude de la *Nuit*, appuyé sur sa jambe, glisse doucement; elle va s'éveiller. Le *Jour*, en se retournant, décroise ses jambes puissantes. L'*Aurore*, si fatiguée, se tord et se détire avec une indolente lenteur. Le sévère *Crépuscule* est sur le point de parler. Julien de Médicis détourne la tête par un mouvement brusque, et recule la jambe droite comme s'il allait se lever; sa main semble se fermer sur le bâton de commandement qu'il maniait d'un air distrait. Seul, Laurent, le *Pensifero*, reste immobile dans une attitude pensive, les jambes croisées, le menton appuyé sur la main; mais on voit, dans l'ombre profonde que son casque bizarre projette sur son visage, des nuages passer sur son front et des éclairs jaillir de ses yeux sans regard.

Quelle vie! quel naturel! On ne les voit pas seulement, on les entend. Ce n'est qu'après les premières minutes données à une irrésistible émotion que la pensée se rassied, que l'attention se fixe, que l'esprit refroidi peut entrer dans une analyse en détail, que le regard découvre, un à un, les partis pris violents de proportions et d'anatomie adoptés par le

sculpteur florentin, et que son œuvre colossale prend un aspect surnaturel et idéal.

A quoi tient cette frappante vérité qui se mêle ici, plus que dans tous les autres marbres de Michel-Ange, à la grandeur souveraine de ses figures? Elle n'est pas uniquement dans l'expression passionnée de ses types, toujours plus grands et plus fiers que la nature vivante, ni dans la puissance de ses mouvements, qui deviennent, à l'analyse, outrés et même impossibles. Elle est dans la souplesse, dans la science profonde de l'exécution qui, après avoir abordé audacieusement le colossal et le surhumain, ne néglige pour cela ni les grandes vérités des ensembles, ni les plus délicates vraisemblances du détail, mais du détail essentiel seulement. Le reste est méprisé avec l'autorité du maître qui choisit.

Voyez cette figure de la *Nuit* endormie. La manière dont cette tête, qui tombe en avant, s'attache aux épaules, n'est-elle pas le comble de la vérité comme de la puissance? Les seins, plus petits que nature, sont séparés par un intervalle relativement énorme; le torse mollement étendu, la cuisse qui se relève, sont d'une longueur démesurée; mais qui le remarque en présence de la grande logique de la construction générale? Que nous importent les dimensions surnaturelles de la figure? Elle réunit tous les accents essentiels, caractéristiques de la vie. Certains plis légers de la peau, certaines rondeurs voluptueuses, l'élégance des jambes, la délicatesse des pieds, des poignets, des chevilles, mille détails charmants font de cette géante un être adorablement féminin.

L'*Aurore*, avec la puissance non moins grandiose de ses formes et le sombre ennui de son visage, pourrait passer pour l'image même de Florence vaincue et humiliée. Ne porte-t-elle pas, attaché à sa coiffe étrange et tombant derrière ses épaules, un long voile comme celui des veuves? Ici encore, malgré la musculature prononcée de certains détails, tels que le torse et le ventre, toutes les délicatesses féminines sont observées. Voir plutôt la jambe gauche, légèrement repleyée. Quelle ligne harmonieuse et souple! Le bras sur lequel l'*Aurore* s'appuie porte à son pli une sorte de bourrelet de chair, détail charmant et vrai qui se retrouve chez les femmes du Titien.

Et la différence des sexes est bien marquée. Les deux hommes, le *Jour* et le *Crépuscule*, sont musclés d'une façon singulièrement plus sèche, plus écrite, plus terrible. Rien de dur ni de faux toutefois dans ces indications anatomiques; tout paraît admirablement vrai, parce que tout est rendu, la peau sur les muscles, la charpente des os sous la chair. On sait si les mouvements sont violents. Le *Jour*, entre autres, est tellement contourné, qu'on lui voit à la fois les épaules et la face, le dos et le

ventre. Pourtant il n'y a dislocation, ni gêne apparente, tant les emmanchements sont merveilleux d'exactitude et paraissent jouer librement.

Pour *Julien* et *Laurent*, que le bronzier moderne a tirés à tant d'exemplaires, et qui font aujourd'hui l'orgueil de tant de cheminées bourgeoises, le premier venu les sait par cœur : deux vrais princes par la force, la dignité, la fierté, l'élégance. Le visage de Julien semble pris sur nature. Laurent, coiffé d'une sorte de tête de lion dont la crinière se relève en panache et dont la gueule ouverte semble lui ronger le crâne, prend sous ce casque singulier une apparence plus fantastique. Mais qu'elle est naturelle et aisée, l'attitude de ce corps au repos ! Qu'elle est vraie, la nonchalance de ce bras tombant négligemment sur la cuisse ! — L'autre bras — c'est une remarque assez curieuse à faire en passant — repose sur un accessoire fort original. Cela se termine par une tête de chauve-souris ; à première vue, cela paraît un bras de fauteuil, et l'on ne s'étonne pas que Laurent s'y appuie. Pas du tout, c'est une petite cassette que Michel-Ange a trouvé bon de poser sur la cuisse de son héros, et cela, parce qu'il avait un intervalle à combler du coude à la cuisse. Il prend souvent de ces libertés et l'on ne songe pas à s'en choquer, car, chez ce maître puissant, cela fait l'effet de simples caprices, tandis que chez un artiste médiocre cela deviendrait des signes d'impuissance.

Julien, avec son bâton de commandement, Laurent, dans sa pose de penseur, personnifient-ils, comme on l'a dit, la *Vie active* et la *Vie contemplative* ? Cette supposition peut se justifier. Il est vrai, comme on l'a observé aussi, qu'elle s'adapte mal au caractère des deux Médicis ; Julien ne fut pas un grand guerrier, ni Laurent un philosophe profond. Mais il est notoire que Michel-Ange plaçait volontiers ces deux symboles sur ses tombeaux. La *Vie active* et la *Vie contemplative* ont aussi leurs niches dans le mausolée de Jules II. Ces deux faces de l'existence, en somme, sont toute la vie ; n'est-il pas naturel de la trouver ainsi résumée sur une pierre funèbre ? Mais pour les allusions politiques qu'on a vues dans les quatre autres figures du *Jour* et de la *Nuit*, du *Crépuscule* et de l'*Aurore*, j'ai dû les citer ; mais on ne saurait en affirmer la certitude. Pourquoi leur tristesse, leur air de dégoût et d'ennui, seraient-ils forcément une insulte aux deux morts qui dorment sous ce monument ? Ne pourrait-on pas plaider la thèse diamétralement opposée ? Qui me dit que cette tristesse n'exprime pas un regret, que ce dégoût n'est pas celui de survivre à ces grandes pertes ? Il y a bien le quatrain de Michel-Ange ; mais il a été composé après coup, et peut-être dans des circonstances particulières. Il y a son caractère superbe, dédaigneux de la flatterie ; mais le dédain de la flatterie n'implique pas le penchant à l'épigramme.

Allusions *pour*, allusions *contre* les Médicis, toutes ces hypothèses, en dernière analyse, me semblent également douteuses. En quoi ces figures différent-elles, comme caractère, comme expression, des types ordinaires de Michel-Ange? C'est son habitude de les empreindre de ce cachet de force redoutable; c'est la violence de son génie qui s'écrit dans ces muscles insurgés; c'est sa méditation ardente qui passe dans la profondeur de ces regards; c'est sa farouche mélancolie d'exilé volontaire et de cénobite qui fronce ces sourcils, qui attriste ces fronts pensifs et ces lèvres arquées; c'est toute son âme qui se mêle, comme toujours, au marbre qu'il pétrit. Quant à la politique, j'imagine qu'elle ne passait guère le seuil de son atelier. Debout, en face du marbre d'où il doit faire sortir la vie et la beauté, le véritable artiste a vite fait d'oublier les querelles qui agitent le monde extérieur. La fièvre le prend, l'inspiration vient et l'emporte plus loin et plus haut. Ne cherchons, dans les funèbres allégories de la chapelle des Médicis, que la pensée habituelle de Michel-Ange; supposons qu'il y a mis en scène, à son ordinaire, l'*Action* et la *Contemplation*, représentées par ces deux jeunes gens qui reflètent la jeunesse éternelle de l'humanité. L'*Action*, encore assise, ne fait qu'ébaucher un geste, commencer un mouvement, car l'homme meurt avant d'avoir rien fait; la *Contemplation* est profonde, car le rêve laisse bien loin les actes. Voilà les deux grandes alternatives qui vont se partager la vie; et, plus bas, voici cette vie elle-même qui n'est qu'un jour, avec ses quatre périodes, l'*Aurore*, le *Jour*, le *Crépuscule*, la *Nuit*. La vie s'éveille dans l'*Aurore*, et déjà elle est lasse; l'impuissance humaine se trahit. Le *Jour* a beau se tordre terriblement et rouler dans ses yeux creux et profonds mille pensées ardentes : à quoi donc aboutit ce grand déploiement de force et d'activité? A quelques pièces d'or que sa main entr'ouverte laisse dédaigneusement échapper. Et déjà la période de l'action est finie. Le *Crépuscule* se repose, la tête penchée, avec le regard fixe et pensif de l'homme qui contemple des ruines. Puis la *Nuit* vient, et le sommeil; nuit éternelle! sommeil qui ne finira jamais! Ainsi le rêve est vain et l'action est stérile. Cette grande et solennelle peinture de l'inanité de l'homme, pour qui la vie terrestre n'est qu'une sorte de noviciat, et qui doit poursuivre, dans des sphères plus hautes, son développement complet; cette conception philosophique, ces mélancoliques et fières idées ne sont-elles pas bien à leur place sur un tombeau et ne valent-elles pas quelques misérables allusions politiques à des circonstances éphémères?

JEAN ROUSSEAU.

SAINTE-BEUVE

CRITIQUE D'ART



L'ARTICLE que l'on va lire était rédigé, composé, prêt à être tiré au moment où une nouvelle bien douloureuse est venue nous surprendre. Celui qui en était l'objet, M. Sainte-Beuve, venait de succomber à la longue et douloureuse maladie qui n'avait pu altérer ni l'affabilité de son caractère privé, ni la virilité délicate de son talent.

Nous le laissons paraître tel que nous l'avions écrit, en ajoutant seulement à la fin quelques pensées plus générales. Une étude complète sur un critique d'une telle valeur ne saurait s'improviser ni se publier en ébauche. Tenons-nous-en donc à ces notes prises sur l'un de ses derniers volumes.

En faisant cela, j'exécute un devoir de convenance et presque de piété littéraire. Ce fut à la *Gazette* que je dus ma première entrée dans le cabinet de M. Sainte-Beuve, qui ne cessa d'être pour moi, dans l'épanchement des conversations intimes, un guide si indulgent et si sûr, que, si j'avais pu acquérir quelque chose en ces dernières années, ce serait à lui que je devrais le rendre.



M. Sainte-Beuve fait chaque année le désespoir des pauvres diables qui veulent se tenir au courant à la fois des bons livres et des éditions définitives. Les rayons de leur bibliothèque n'y suffisent pas plus que le fond de leur bourse. En vain ils se déclareront complets. En vain lorsqu'ils verront annoncée, à la vitrine des libraires, une édition nou-

velle de quelque partie de cet œuvre, dont l'ensemble, selon l'excellent mot de Paul de Saint-Victor, « donne l'éblouissement », ils résisteront et se persuaderont qu'ils peuvent s'en passer. Chaque jour un ami ou un journal viendra leur dire : « Vous avez lu la curieuse lettre de Victor Hugo, républicain dès 1832, que publie Sainte-Beuve dans la dernière édition de ses *Portraits contemporains*¹? Quelles notes exquises il a piquées à la fin de l'étude de Georges Sand! Comme les billets d'Alfred de Vigny, qu'il donne cette fois, servent à expliquer cette nature indécise et complexe! Avec quelle délicate ironie, et sous quelle irrésistible impulsion de vérité, il fait ressortir à d'autres places le ton trop monté de ses premiers enthousiasmes! Ne diriez-vous pas le diable fait ermite s'appliquant la discipline? »

Notre homme intrigué, alléché, prend en maugréant le chemin de la librairie Lévy. Et c'est en chemin, lorsqu'il coupe les feuillets, et qu'il savoure à petites gorgées ces notes élégantes et solides comme les tasses en filigrane dans lesquelles les Orientaux boivent le café, qu'il s'apaise et pardonne.

Dans les quelques lignes de préface qui ouvrent le premier volume de cette nouvelle édition, M. Sainte-Beuve déclare que « ... ce sont là des portraits faits à une certaine date, à un certain âge. Ils nous rendent, aussi fidèlement qu'il lui a été possible, les originaux tels qu'ils étaient à ce moment ou tels qu'ils lui parurent. » Plus loin, il ajoute qu'en les relisant et les complétant à distance il tiendra compte de toutes les différences « pour pousser le plus possible au relief et à la vérité. »

Donc ces *Portraits*, outre la masse variée de documents certains et toujours délicatement choisis qu'ils mettent à notre disposition sur les hommes qu'a connus et pratiqués M. Sainte-Beuve, affirment bien son mode préféré de critique. C'est, je pense, le bon, alors qu'il s'agit d'un contemporain parlant de ses contemporains. L'avenir aura confiance dans des matériaux loyalement estampillés.

Et peut-on, lorsqu'il s'agit d'hommes encore vivants ou morts d'hier, peut-on espérer offrir autre chose que des matériaux pour ces morceaux d'ensemble dont le présent ne saurait coordonner les parties. Nous n'assistons qu'à des faits. La valeur réelle d'une œuvre ou d'un homme, leur rôle effectif dans le temps qu'ils ont traversé, ont bien des faces et des poids divers, et les contemporains eux-mêmes les mieux informés n'ont su que bien peu des choses de la vérité vraie. Les mobiles rentrent d'ailleurs dans

1. Nouvelle édition, revue, corrigée et très-augmentée. Paris, Michel Lévy frères, 1869. 2 vol. in-18.

la série mystérieuse des évolutions fatales. Un homme est-il coupable d'avoir pensé comme toute sa génération? L'esprit humain peut-il se rendre compte, à un moment donné, du degré exact de température morale auquel le mettent l'état des sciences et de la politique, de la vie matérielle, et peut-être l'obsession de causes physiques, encore inobservées, mais aussi tyranniques que l'est l'influence de l'électricité sur certaines natures nerveuses?

M. Sainte-Beuve, en physiologiste de la bonne école, a donc raison de noter tous les symptômes et d'anatomiser tous les faits.

« Vers 1828, écrit-il (t. I, p. 413), à cette époque que nous avons appelée le moment calme et sensé de la Restauration, l'exaspération des partis, soit lassitude, soit sagesse, avait cédé à un désir infini de voir, de comprendre et de juger. Autour de Hugo, et dans l'abandon d'une intimité charmante, il s'était formé un très-petit nombre de nouveaux poètes... On devisait les soirs ensemble... Le vrai moyen âge était étudié; senti dans son architecture, dans ses chroniques, dans sa vivacité pittoresque; il y avait un sculpteur (David d'Angers), un peintre (Louis Boulanger), parmi ces poètes, et Hugo qui, de ciselure et de couleur, rivalisait avec tous les deux. Les soirées de cette belle saison des *Orientales* se passaient innocemment à aller voir coucher le soleil dans la plaine, à contempler du haut des tours de Notre-Dame les reflets sanglants de l'astre sur les eaux du fleuve; puis, au retour, à se lire les vers qu'on avait composés. Ainsi les palettes se chargeaient à l'envi, ainsi s'amas-saient les souvenirs. »

Belle époque, qui de tous points rappelle les jours les plus aimables du xv^e siècle italien, de ce moment où les tableaux vénitiens et florentins, où les sonnets, où les traités des grammairiens, nous montrent les peintres, les philosophes et les poètes traversant la campagne ou s'asseyant à l'ombre pour converser des nobles aspects du paysage et des nobles choses de la pensée! De nos jours, plus rien de semblable. Les artistes ne lisent plus et n'ont plus le temps de causer. Ils nourrissent contre l'écrivain, dont la critique peut compromettre leurs intérêts matériels, une dure méfiance. Plus d'échange de confraternité, ni de sympathie. Rien que des rapports diplomatiques et gourmés. L'artiste ne fait plus éclore des œuvres, il produit. Le critique ne juge plus les œuvres, il les jauge.

Oui, la force de l'école romantique, qui a renouvelé la face de l'art contemporain, a été dans cette union intime des artistes et des poètes. Ceux-ci apprenaient à lire plus nettement dans le poème abondant et éclatant de la nature. Ceux là apprenaient en échange à pénétrer dans la

forêt compliquée et enivrante aussi de la littérature. Les uns et les autres s'appelaient aux mêmes fêtes communes : ceux-ci à visiter quelque coin récemment découvert dans une vallée des environs de Paris, ceux-là à la lecture d'un drame. « Mercredi, 17, à sept heures et demie précises du soir, écrit Alfred de Vigny à Sainte-Beuve (14 juillet 1829), le *Morce de Venise* vivra et mourra par-devant vous, mon ami... Êtes-vous assez bon pour vous charger d'inviter de ma part nos deux amis, Boulanger et Devéria, et les prier d'être d'une exactitude militaire, s'ils ne veulent revenir chez eux à quatre heures du matin? »

M. Sainte-Beuve a reproduit dans le second volume de ses *Portraits contemporains* l'article sur Paul Huet réimprimé dans notre étude sur ce maître publiée par la *Gazette des Beaux-Arts*. Il l'a fait précéder de cette note curieuse :

« La critique de la jeune école, en 1829-1830, ne s'en tenait pas seulement aux poètes et aux littérateurs ; les peintres novateurs étaient nos frères, et la lutte que nous engagions pour nous-mêmes, nous la soutenions aussi pour eux. J'ai toujours paru ne m'occuper d'art qu'incidemment ; j'en ai rarement écrit, bien persuadé que, pour être tout à fait compétent en ces matières, il faut y passer sa vie ; mais je n'ai cessé, tant que j'ai pu, de voir et de regarder, et je n'ai pas laissé l'occasion de dire mon mot et de donner mon coup de collier à ma manière. Ainsi faisais-je pour Paul Huet au lendemain de la révolution de juillet 1830. Je publiai dans le *Globe* du 23 l'article que je reproduis ici, et qui retrouve à mes yeux un triste à-propos dans la mort du paysagiste, notre ami, survenue le 9 janvier 1869. La veille encore, à cinq heures du soir, cet ami de quarante ans était assis à mon coin du feu, causant, non sans quelque ombre de tristesse, de toutes ces choses qui nous étaient communes et chères, idées d'art et de philosophie sociale, souvenirs du passé, perspectives un peu sombres et voilées de l'avenir. Paul Huet n'était pas seulement un pinceau et un talent, c'était une intelligence. Et ceux qui l'ont connu de près ajouteront : c'était un cœur droit orné des plus douces vertus. »

Ce vague regret que réprime M. Sainte-Beuve « de n'avoir pu s'occuper d'art qu'incidemment », nous l'éprouvons, nous, vivement. La critique d'art n'exige point une absorption aussi tyrannique qu'il semble le croire. Théophile Gautier n'a pas interrompu son œuvre de poète et de romancier pour continuer sa série si abondante, si colorée, si noblement sympathique, d'études sur les arts de la peinture et de la sculpture. Ce qui est indispensable, c'est un goût critique instinctif qui porte droit à la chose belle ; c'est encore un sentiment inné de compréhension des

choses actuelles, aussi différentes de celles du passé dans leur essence que dans leur expression. Il faut savoir, dans tous leurs secrets, l'idée et la langue de son temps.

M. Sainte-Beuve, le critique et le romancier que l'on sait, possédait à fond ces deux forces. Quoi de plus fin, au point de vue du ton, tel que les délicats le veulent aujourd'hui, que la remarque qui termine ce passage que je découpe dans le premier volume de *Volupté*¹? Deux êtres qui s'aiment un peu subtilement et comme à distance font une promenade « au milieu de toutes sortes de conversations pareilles à cette vue du ciel et du sentier, douces, nuancées, fuyantes, sans étoile vive, sans trop d'éclat ni trop d'ombre, mais délicates aussi, subobscurcs, parsemées d'une sobre teinte indéfinissable, comme cette rousseur printanière des bois sur un fond de sérénité. » Les deux amants retournent au même endroit après « une de ces grosses pluies chaudes qui décident le printemps. » La nature a changé d'aspect et les surprend et les effraye par sa parure trop voyante et ses parfums trop chargés. « La nature champêtre..... redevient païenne, soumise au vieux Pan et toute peuplée d'hamadryades. Une solitude trop fleurie et trop touffue, pour un solitaire trop jeune, doit être souvent une dangereuse compagne. Jérôme recommande en maint endroit l'âpreté dans le choix des déserts. Le grand peintre chrétien, Raphaël, par un instinctif sentiment d'harmonie et comme de pudeur, n'a jamais semé aux arbres lointains de ses paysages, derrière les têtes de ses vierges, que quelques feuilles si rares qu'on peut les compter. » Cette intuition sagace de l'accord que les primitifs — car les madones assises dans des paysages ombriens sont surtout de la période péruginisque de Raphaël — établissaient entre les personnages et les milieux est très-caractéristique. Certes, l'épithète de *peintre chrétien*, qu'on accolait à ce moment sans modération au plus païen des peintres de la Renaissance italienne, était précisément en parfaite situation.

Quelle différence si l'école de 1830 eût rencontré un défenseur semblable au lieu de ce Gustave Planche, si peu sensible, si capricieux, si gourmé, si lent dans ses jugements, si pénétré de son « sacerdoce! » Mais le côté littéraire l'a emporté. Ce n'est que tard, très-tard, lorsqu'il fit un article sur les *Frères Leuain*, de Champfleury, et lorsqu'il suivit d'un œil intrigué et amical l'œuvre des frères de Goncourt, si pénétré des parfums de l'art du XVIII^e siècle, que M. Sainte-Beuve marqua, dans ses articles, quelques préoccupations d'avoir trop négligé ce précieux filon.

1. Paris, Eugène Renduel, éditeur, 1834. T. I, p. 237. Édition originale.

Dans ses études sur *Port-Royal*, les peintures, les gravures, étudiées dès le principe avec ardeur, avec persistance, lui eussent ouvert sur certains caractères des horizons qu'il ne découvrit que par la force lentement amassée de ses immenses lectures et de son incroyable perspicacité.

M. Sainte-Beuve, dans d'autres volumes que nous avons signalés à mesure qu'ils paraissaient, a publié un Horace Vernet et un Gavarni; mais les lettres et les papiers ont seuls été curieusement triés, lus et annotés. Il n'a parlé que des correspondances de Vernet qui lui avaient été confiées par un ami de la famille. Il n'a presque fait que reproduire un roman de Gavarni demeuré inédit. S'il est entré dans l'œuvre de ce dernier, c'est seulement sur le bord, pour signaler l'effort philosophique des légendes satiriques. Mais, dans l'un et l'autre cas, le détail technique a été évité; l'œuvre n'a été qu'indiquée à grands traits et massée sur le second plan.

Il reste donc une étude que M. Sainte-Beuve doit à son temps et aux amis du maître glorieux : un Eugène Delacroix. Delacroix n'a pas été seulement un ouvrier de génie. Il ne brossait pas ses lettres comme un ouvrier qui s'endimanche, et il n'emmiellait pas ses pensées comme un vicaire qui prépare ses ouailles au catéchisme. C'était une haute intelligence et un lettré. Il avait tous les titres pour intéresser M. Sainte-Beuve. Les matériaux abonderont, lorsque M. Sainte-Beuve y fera appel. Pour ma part, je tiens à sa disposition le dépouillement de ses carnets de poche.

On a réuni en un volume la série des articles qu'Eugène Delacroix a publiés, à propos de questions d'art, dans la *Revue de Paris*, dans la *Revue des Deux Mondes*, et çà et là encore. C'est dans ce volume que M. Sainte-Beuve, à défaut d'une information rigoureuse dans l'œuvre peint de Delacroix, pourrait poursuivre la pensée qui le dirigeait, l'esthétique qu'il suivait. Cette ligne, dans ses écrits, n'est pas toujours aussi claire que dans ses peintures. Delacroix reçut une forte éducation classique et y resta fidèle, si fidèle même qu'on put lui reprocher de se contenter de lire les auteurs favoris du grand siècle et même les tragédies de Voltaire sans y rien puiser, et au contraire de s'inspirer sans cesse de génies comme Shakspeare, par exemple, que, au moins dans les conversations, il affectait de ne placer qu'au rang secondaire. Il ne faut rien moins qu'un physiologiste aussi subtil, aussi patient, aussi exercé que M. Sainte-Beuve, pour nous donner le dernier mot de la pensée de ce maître que nous admirons sans réserve, mais que nous aurions voulu plus sincère. La formule de l'Art romantique est là; mais

il y a des rideaux qui la cachent, et ces rideaux ne peuvent être tirés que par la main d'un critique qui a traversé en combattant ces grandes époques.



J'ai perdu une occasion bien curieuse de juger, en face des pièces elles-mêmes, des sentiments exacts de M. Sainte-Beuve en matière d'œuvres d'art. Peu de jours après l'ouverture du dernier Salon, la maladie lui accordant quelque trêve, il espéra pouvoir faire un matin une visite de quelques heures à l'Exposition. Je devais l'accompagner et le conduire directement aux œuvres dont le public et la critique s'occupaient et à celles qui me semblaient personnellement dignes d'intérêt.

Là, j'aurais eu, par le degré de son attention, par ses remarques, par ses interrogations, par son enthousiasme ou sa répulsion, la moyenne précise de ses sentiments généraux. Malheureusement, une nouvelle attaque le surprit la veille de cette partie dont il s'amusait par avance comme un écolier, — mais un écolier qui veut se tenir au courant de tout, — et un de ces billets, fins et aimables, qu'il savait si bien écrire, vint m'avertir qu'il fallait y renoncer.

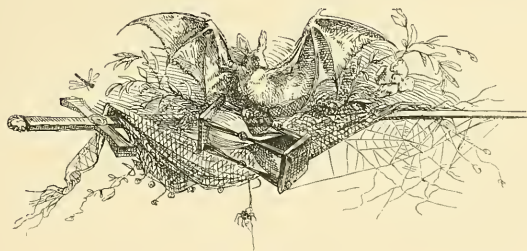
Par ce que j'ai recueilli de M. Sainte-Beuve, dans ses conversations ou dans ses écrits, je pense qu'il eût fait un incomparable critique de paysage. Les harmonies de la nature l'émouvaient à fond. Ses souvenirs étaient souvent l'ébranlement continué d'une sensation. Un jour il me parlait du paysage anglais. « Je l'ai vu aussi, me disait-il, et comme vous je l'ai trouvé enchanteur. Je me souviens de m'être baigné dans une froide petite rivière, sous les saules. » Cela n'est-il pas caractéristique ?

Donc, nos grands paysagistes, Théodore Rousseau, Jules Dupré, Corot, Paul Huet et autres, ont perdu, s'il s'était livré dès l'origine à la critique, un soutien intelligent et sensible au suprême degré. Personne n'eût dit aussi finement que lui la poésie pénétrante, la force éloquente, le charme élégant et continu qui se dégage de leurs œuvres et qui n'a été bien senti par l'ensemble de la critique et du public que depuis une quinzaine d'années. Sainte-Beuve était de leur famille.

Là eût été, je crois, l'originalité de sa critique, et peut-être se fût-il borné là. M. Sainte-Beuve était avant tout un esprit que charmaient les littératures grecque et latine. Il était l'homme des « coteaux modérés », et je le vois aujourd'hui errant dans les Champs élyséens en compagnie de Virgile, non loin d'Homère, dont ils relisent ensemble l'*Iliade*, un

peu étourdis du bruit des armes d'Achille, et effrayés du sang noir qui sillonne les membres des héros troyens. Dans les lettres françaises, Racine et Lamartine avaient ses plus complètes admirations. Ainsi, dans l'œuvre d'Eugène Delacroix, sans doute il eût été choqué de l'emportement du dessin, du flamboiement de la couleur. M. Sainte-Beuve n'aimait rien de ce qui est excessif dans le sentiment ou dans le procédé. On sait qu'il s'est tenu à distance du plus grand de nos poètes lyriques, Victor Hugo, du plus émouvant de nos historiens, Michelet, du plus accentué de nos romanciers, Balzac. Or, nos époques sont faites pour accepter ceux qui les violentent. Le temps des calmes études est passé avec les formes de société qui leur assuraient le repos. M. Sainte-Beuve marque bien la séparation des deux mondes. Il avait la parfaite compréhension des choses bien ordonnées du passé, il s'intéressait aux efforts des nouveaux venus; mais il se récusait devant l'héroïque et confus effort des personnalités qui tranchent sur leur époque et forcent l'admiration.

PHILIPPE BURTY.



SALON DE BRUXELLES



E n'est pas une tâche précisément aisée ni agréable que de parler de de l'exposition de cette année !

Comme toujours, on avait construit une série de baraques en planches, recouvertes de toiles peintes sur lesquelles les barbouilleurs de l'entreprise avaient figuré des portiques avec colonnes et frontons; le vent enleva promptement ces fragiles décors, et toutes ces bâtisses en charpente ressemblaient plus à un théâtre de foire qu'à un local destiné à recevoir les œuvres des continuateurs des van Eyck, de Rubens et de Teniers.

Un rapide coup d'œil jeté dans ces salles, où plus de quinze cents cadres avaient été réunis, donnait promptement à penser que le contenu était digne du contenant. Ce n'est qu'avec peine que l'on trouvait de ces œuvres qui vous arrêtent malgré vous, qui saisissent à la fois l'esprit et le cœur, qui vous empoignent en un mot, pour me servir d'une expression peut-être trop familière, mais à coup sûr expressive. De toutes parts le regard rencontrait les plus déplorables œuvres que puissent enfanter des cerveaux malades; une salle d'hôpital, où toutes les infirmités du corps humain seraient étalées sous vos yeux, doit produire le même effet. Comment un jury chargé de choisir ce qui était digne d'être montré au public a-t-il osé admettre des monstruosité pareilles à celles qui se voyaient dans chaque salle ? Il y a là un système d'indulgence coupable bien fait pour dégoûter le visiteur et corrompre son goût. Mais aussi les expositions sont-elles aujourd'hui des concours où chaque artiste vienne dans toute la plénitude de son indépendance apporter l'œuvre qui résume sa pensée et ses efforts ? Hélas ! non ; les expositions sont plutôt des marchés où les marchands installent ce qu'ils ont commandé et inspiré pour les convenances de leur clientèle ; les tableaux sont devenus une marchandise courante qu'il faut fournir suivant les caprices de l'acheteur, l'artiste n'impose plus son goût, il doit subir celui des autres. Cette double dépendance vis-à-vis de l'acheteur et du détaillant, si fatale au développement du talent, est due à la mode d'avoir des objets d'art qui s'est emparée de tout le monde. Jadis les amateurs achetaient poussés par un penchant naturel, généralement doublé d'un goût sûr ; aujourd'hui on achète pour faire comme son voisin, sans passion, sans savoir, et l'on confie à l'expert, au marchand, le soin de diriger votre goût, ce qu'il fait au mieux de son intérêt. L'avenir dira si cette voie est la bonne, si la sincérité de nos pères n'était que folie, et si nos jugements seront ratifiés par la postérité, comme nous avons ratifié presque toujours ceux du passé.



CHADRY SCULP

Imp. A. Salmon, Paris

LANDES

CHADRY SCULP

Imp. A. Salmon, Paris

Mais cessons toutes réflexions aussi générales, et cherchons dans ce champ à séparer l'ivraie du bon grain.

Aujourd'hui la peinture religieuse est ici comme partout dans une complète décadence. Sans la commande faite par le gouvernement à M. Meunier, pour l'église de Chatelneau, nous n'avions rien dans ce genre. Le *Dernier soupir du Christ* est une composition sans grande originalité, les poses des personnages sont connues, mais elle a des qualités sérieuses de dessin et surtout de couleur; les deux têtes du *Baiser de Judas* ne manquent pas de caractère, et ont beaucoup d'expression.

Aux dessins, un Caton d'Utique assis sur un lit de repos et méditant, très-beau carton qui montre que l'artiste est plus philosophe que chrétien, et une aquarelle représentant le *Martyre de saint Étienne* qui impressionne vivement. Il y a dans ces divers envois beaucoup de promesses que M. Meunier est fort capable de tenir.

La peinture militaire n'a pas ici les mêmes faveurs ministérielles qu'en France, aussi ne brille-t-elle guère. Il y a bien une sombre toile où l'on aperçoit l'ombre de Napoléon parcourant un champ de bataille, toile à prétentions philosophiques, où l'auteur a, sans nul doute, cherché à inspirer l'horreur de la guerre, mais dont l'exécution ne réussit qu'à inspirer... une médiocre estime pour sa peinture. Chose singulière, c'est un paysagiste qui, peut-être n'y songeait-il guère, a réussi, en nous représentant la vaste plaine de Waterloo couverte de neige, à nous retracer l'horreur d'une journée fatale, par le sentiment de mélancolie et de tristesse qu'il a donné à sa toile; on croit, sous cette vaste nappe blanche, aux légères ondulations, deviner des monceaux de cadavres. Puisque le tableau de M. Gæthals, un des jeunes d'avenir de l'école belge, nous introduit dans le paysage, disons de suite que c'est là la partie où se montrent les plus sympathiques talents, les œuvres les plus brillantes. C'est un apanage des artistes du nord de sentir la nature, de la comprendre et de savoir la rendre; le soleil du midi, au contraire, en la faisant plus éblouissante, porte à l'historien, si je puis me servir de ce mot. Voyez, vous ne trouverez pas ici de paysages historiques, mais seulement de ces pages où l'artiste a comme résumé l'entretien qu'il avait, en l'étudiant de près, avec la nature, et l'impression qu'il en a ressentie; aussi combien retrouvez-vous de sentiment, de poésie, de vérité, de fine observation dans toutes ces œuvres signées : Marie Collard, Coosemans, Baron, Vervée, Chabry! Presque tous ces noms appartiennent à ce qui s'appelle fièrement ici l'école de Tervueren, école en plein vent, où l'on travaille sans autre modèle que la nature, sans autre guide que l'observation, sans autre désir que celui de bien faire; façon primitive de procéder peut-être, mais qui vaut bien le pédantisme de l'enseignement académique.

M^{lle} Marie Collard, qui, dans ses débuts, avait montré une fougue un peu trop grande, est entrée dans une voie plus saine, et ses œuvres se distinguent par une harmonie d'ensemble, un certain parfum de poésie, une coloris brillant et une exécution serrée qui la mettent au premier rang parmi les paysagistes. Son *Temps gris*, qu'elle a bien voulu reproduire sur bois pour les lecteurs de la *Gazette*, est un tableau parfait de tous points. La *Source* est une page plus intime, d'un charme exquis. Il y a dans le *Printemps* des oppositions un peu trop vives de tons, et dans le *Fournil* l'exécution se rapproche trop de sa première manière. Le progrès est néanmoins évident dans l'ensemble des envois de la jeune artiste.

Dans une *Vue du parc de Tervueren*, par une matinée d'automne, M. Coosemans a su rendre de la façon la plus juste et la plus heureuse les teintes si riches et si

belles de la végétation à cette époque de l'année; et dans sa *Source*, au milieu d'un taillis aux feuilles naissantes où se montre un jeune faon ombrageux, il nous donne une scène pleine de poésie sauvage, il reproduit les effets si difficiles à saisir des rayons du soleil dans les branchages avec une justesse incroyable, on sent bien l'impression d'une chaude matinée de printemps, et l'on aurait envie de s'étendre et de jouir de la fraîcheur qui émane de ce coin solitaire.

Avec M. Verwée nous sortons du bois pour entrer en plaine. Ses *Vaches au repos*, que l'aube vient surprendre, sont un morceau capital dans lequel l'artiste a su rendre d'une façon étonnante l'effet de brume qu'on observe si souvent le matin dans les campagnes voisines de la mer. Son *Étalon* n'est pas moins réussi, et Géricault eût applaudi en voyant ce fier animal aux formes colossales, à la robe gris pommelée si brillante, qui dresse ses oreilles en apercevant dans le lointain un attelage; on l'entend presque hennir.

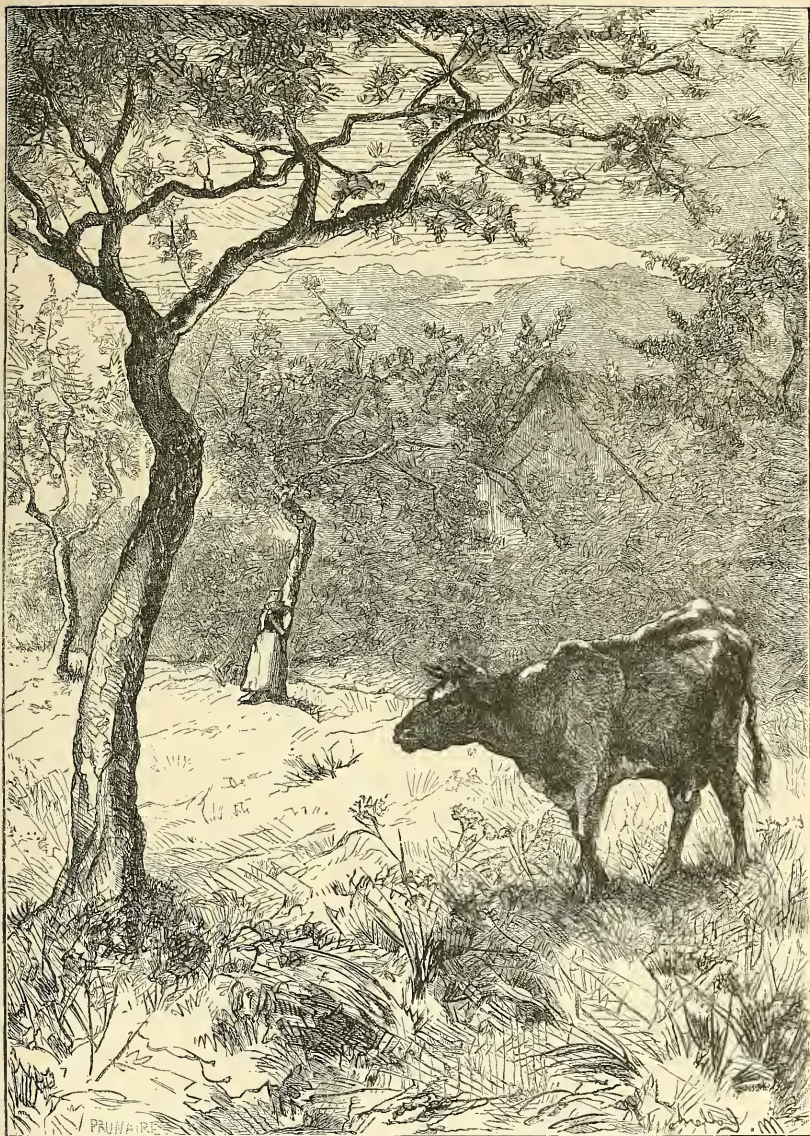
M. Baron affectionne les scènes d'hiver, il réussit aussi bien ses *Neiges* par les temps de gelée qu'au moment du dégel. Ses deux compositions, quoique d'une grande simplicité, sont cependant très-intéressantes; elles dénotent un sentiment très-vif et très-juste d'observation.

M. Chabry a envoyé deux esquisses traitées en maître, un *Soir d'orage* et un *Paysage d'automne*, qui par leur ampleur d'exécution nous ont rappelé de suite certaine copie d'un *Chemin sous bois* de Ruysdael, par Géricault, une de ses plus belles œuvres. La *Coupe de bois dans une lande de la Gironde* rappelle très-bien l'aspect assez triste du pays; mais c'est dans la vue de l'*Étang de Lacanau* que le peintre a déployé ses grandes qualités d'une façon tout à fait supérieure. L'eau-forte qui accompagne ces lignes nous dispense de décrire le tableau; elle donnera au lecteur l'idée de cette vaste nappe d'eau sombre, de ces langues de terre brunâtre envahies par les joncs, de ce ciel gris qui annonce des ondées successives, de la mélancolie profonde qui est le caractère de cette scène exécutée avec un sentiment si profond des effets.

La mer a ici deux interprètes qui la connaissent et qui sont évidemment de fidèles observateurs du spectacle éternellement varié qu'elle présente, autant que sensibles à l'impression qu'elle produit sur ceux qui ont tant soit peu vécu à bord d'un navire. M. Artan sait rendre d'une façon étonnante les flots tranquilles qui viennent mourir sur la plage, les vagues gigantesques de la haute mer, les flaques un peu vaseuses d'une marée basse; ses effets de lumière sont justes, aussi les *Côtes de la mer du Nord* et le *Retour de la pêche* sont deux toiles qui ont agi sur nous comme un charme. M. Bouvier paraît peut-être un peu moins dans l'intimité de son sujet, ses effets sont plus exagérés et moins justes, mais on sent néanmoins que l'avenir de l'artiste promet.

Je ne puis passer sous silence M. Clays, qui ne sort pas de l'Escaut; ce fleuve pour lui ne va pas jusqu'à la mer : il s'y est attaché, le connaît et le reproduit sans cesse, de là quelque monotonie et plus d'habileté que de vérité dans l'exécution.

La peinture d'histoire exige des qualités que nous ne trouvons ni dans le *Combat des Gueux de mer* de M. Schaeffels, ni dans la *Persécution des protestants aux Pays-Bas* de M. Pauwels, page théâtrale où l'on reconnaît difficilement les persécuteurs des persécutés, ni enfin dans le *Banquet des Gueux* de M. Soubre, qui dénote que l'artiste n'éprouve qu'une médiocre impression au souvenir des insultes dont l'étranger abreuvait les nobles patriotes qui revendiquaient les libertés du pays;



TEMPS GRIS. — (Paysage, par M^{lle} Marie Cillard.

n'étaient les costumes et l'explication du catalogue, on pourrait croire à une réunion de buveurs de faro. Deux jeunes (c'est toujours là qu'on retrouve un peu d'enthousiasme et de hardiesse) ont envoyé d'heureux essais; l'un, M. Cluyenaer, dans une vaste composition, les *Cavaliers de l'Apocalypse*, d'une bonne ordonnance, d'une couleur chaude et brillante, pleine de verve et de mouvement. Le talent avec lequel le peintre travaille ses portraits, entre autres celui du général et amateur M. Gæthals, dont les mains sont traitées à la van Dyck, montre où il pourrait arriver en faisant plus qu'un essai. L'autre toile, représentant *Édith recherchant dans les cadavres, le lendemain de la bataille d'Ilustings, le corps du roi Harold*, nous promet dans M. Wauters un peintre qui a de saines notions de composition et d'exécution.

Dans ce qui n'est ni genre, ni histoire, deux jeunes Gantois ont littéralement encombré les salles de leurs insignifiantes élucubrations, où ils cherchent à perpétuer une méthode d'exécution dont l'auteur a, hélas! emporté avec lui le secret dans la tombe. MM. de Vriendt ne comprennent guère ce qu'ils exécutent. Ce jeune, et fier *Charles-Quint courtisant Marguerite de Gheerst* ressemble fort à un commis déguisé en temps de carnaval, et *Othello*, le More farouche, représenté sous les traits d'un affreux nègre, soulève le rideau du lit de Desdémone sans plus d'apparence d'émotion qu'un domestique qui tirerait une portière. Pourquoi avoir donné à Desdémone cet air de miss de keepsake? Que fait sur ce guéridon le miroir style égyptien qu'a ressuscité M. Lerolle? De grâce, monsieur, relisez Shakspeare!

Dans le domaine du genre, c'est à un Belge presque naturalisé Parisien, à M. Alfred Stevens, que revient la première palme. Chargé par le roi d'exécuter quatre panneaux représentant les Saisons en figures demi-nature, le peintre a pris son type dans le monde moderne; il a figuré le Printemps sous les traits d'une jeune fille aux cheveux blond cendré, noués en un chignon élevé, au visage un peu mutin peut-être; elle est vêtue d'une robe bleue avec jupe de dessus, elle effeuille de ses petits doigts effilés une blanche marguerite, tout en regardant légèrement de côté une colombe posée sur son épaule. Le fond est un paysage d'un ton clair, tendre comme la fine feuillée de la saison. Il est difficile de se détacher de ce ravissant panneau: trouver chez une jeune fille de notre temps, avec le costume du jour, dans ce monde de poupées modernes qui cherchent à paraître ce qu'elles ne sont pas, assez de grâce, assez de naïveté, assez d'élégance naturelle pour en faire une personnification du printemps, nous eût paru un problème impossible, et l'on ne doit pas moins admirer l'étonnante exécution qui n'oublie pas un détail sans attirer en un point particulier l'œil du visiteur, que la finesse d'observation qu'il a fallu pour savoir choisir un pareil modèle. Les autres toiles de M. Stevens nous replongent dans ces scènes de la vie parisienne qui ne feront certes pas l'édification de nos neveux.

Dans le *Peintre*, M. Stevens nous introduit dans un atelier, le sien même, croyons-nous. Son personnage fume avec une parfaite nonchalance une mince cigarette et examine son travail de la matinée en laissant son modèle prendre le repos. Cette dernière figure nous paraît de proportions un peu exagérées, elle est sur un tabouret peut-être, c'est aussi sans nul doute une Anglaise, et il y en a de si grandes! *Nonchalance* représente une petite dame, ou une grande, la distinction est aujourd'hui difficile à établir, qui s'était endormie sur un canapé et qu'une amie jalouse de sa robe ou de son succès de la veille vient féliciter de ce ton si doux et propre aux filles d'Ève. Le cache-mire de cette dernière, imputoyablement taillé en un affreux burnous, est une merveille d'exécution; tout, du reste, dans les toiles de M. Stevens est aussi soigné, aussi

complet; elles sont parfaites à tous égards. Il faut des facultés supérieures pour mettre autant de talent à retracer des scènes aussi ambiguës que celles de la vie de Paris; on ne sait jamais que penser du milieu où l'on se trouve : la vertu y joue au vice, et celui-ci pose pour la vertu.

Restons en famille pour admirer un chef-d'œuvre de M. Joseph Stevens représentant tout simplement une scène qui se voit chaque jour dans les rues de Bruxelles. Il s'agit d'un de ces marchands de sable avec sa petite charrette attelée de chiens. C'est d'une vérité saisissante, d'un dessin aussi correct que la couleur est brillante et juste. Dans sa grande toile, où un dogue de bonne maison défend un charmant *kings'* Charles effrayé contre un vulgaire plébéien de la race canine, nous trouvons la même exécution ample et correcte; mais il semble qu'il y ait là une intention de donner un enseignement moral, acceptable dans les fables de la Fontaine, mais moins à sa place sur une toile.

M. Alma Tadema, encore sous le coup d'un deuil récent, n'a envoyé qu'un souvenir, une *Tête de nègre*, très-belle et pleine d'expression. Les deux envois de M. Bisschop, la *Sortie du temple* et la *Prière interrompue*, ne manquent pas de caractère, son coloris est puissant, trop même, car l'opposition des teintes est heurtée. La *Fatale Nouvelle*, où M. Bource introduit dans une cabane de pêcheurs deux marins qui viennent annoncer à la famille désolée la mort de leur compagnon, est une page triste, émouvante, bien rendue. M. de Groux, lui aussi, a reproduit une scène de séparation : une mère, une fiancée, d'autres parentes ont été faire la conduite à un conscrit; tous ces cœurs se brisent; il y a plus que de la tristesse dans ces figures, elles sont presque sinistres, on dirait un coupable qui fuit. M. Dillens exploite toujours la Zélande, mais il nous la retrace par trop coquette, par trop propre; les figures ressemblent à ces personnages qu'on habille pour les collections ethnographiques, l'exécution elle-même devient précieuse à l'excès. M. Hermans a exposé un très-beau tableau, des *Moines jouant aux boules*; c'est très-juste de ton, d'expression et de mouvement, et il est singulier que ce tableau, déjà exposé à Anvers, n'ait pas encore trouvé d'acquéreurs; nous le mettons fort au-dessus de la *Scène d'intérieur* du même auteur. Dans les vues du *Béguinage de Bruges* et de la *Pegnitz à Nuremberg*, M. Stroobants montre qu'il sait à fond la perspective, mais il ne paraît avoir qu'un faible sentiment de la couleur locale; Nuremberg et Bruges ne se ressemblent pas à ce point.

M. Willems n'a pas une exposition heureuse. Les personnages de la *Fête de la duchesse* sont bien roides, bien empêchés pour des gens de la bonne société, les têtes sont sans expression; le *Jugement de Paris* est également une œuvre indifférente, et ce n'est que dans l'*Armurier* que nous retrouvons l'auteur tel que nous l'avons toujours connu.

Parmi les étrangers, deux peintres allemands ne sont certes pas à dédaigner. La *Rixe apaisée* de M. Vautier est une scène de cabaret que son titre indique suffisamment; c'est une œuvre réfléchie, exécutée sérieusement, correctement, où chaque personnage est rendu avec un profond sentiment d'actualité, et qui a été un des francs succès du Salon. La *Parade devant le cirque* de M. Meyerheim est aussi un très-bon morceau, où chaque tête a un cachet d'expression aussi juste que pittoresque.

Pour ce qui est des peintures françaises, nous ne nous y arrêterons pas; la plupart ont figuré aux Champs-Élysées. Notre vaillante école a été appréciée ici comme elle le méritait; nous donnerons seulement un conseil aux adeptes de l'école batignollaise : qu'ils restent chez eux à l'avenir. Repoussés sans hésitation à Londres, ils se sont

rabattus sur Bruxelles, où on a eu la courtoise faiblesse de les accueillir; mais une fois n'est pas coutume.

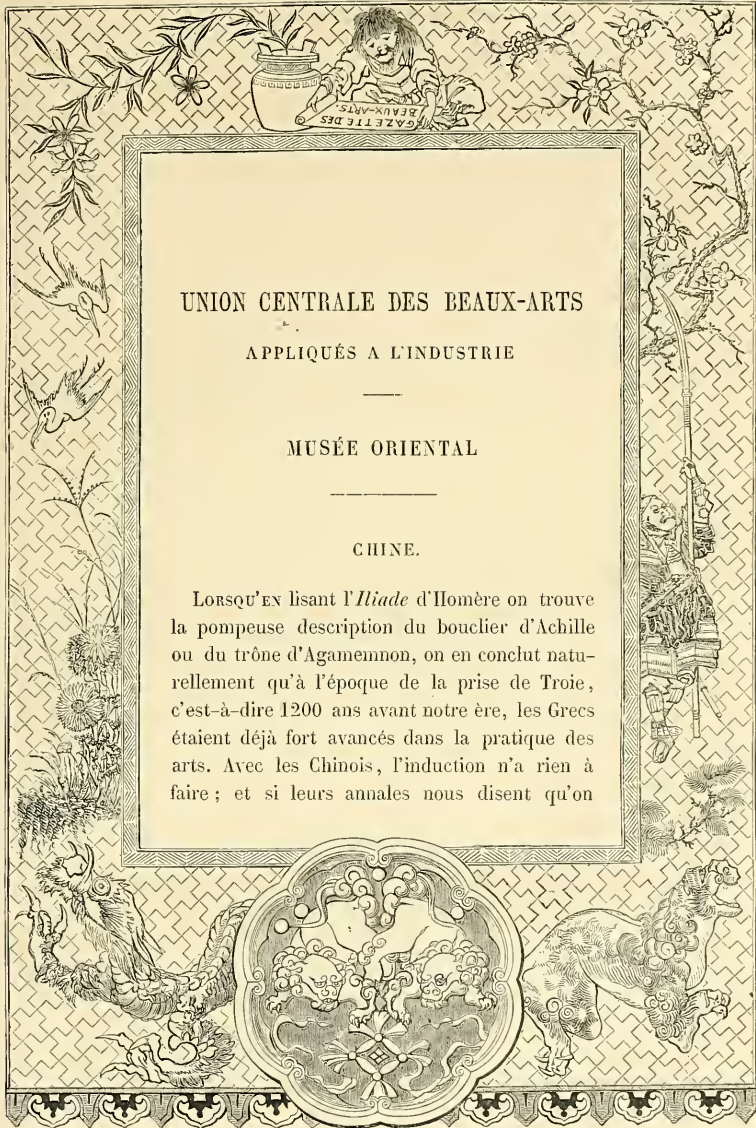
Nous ne quitterons point l'Exposition sans signaler les burins et eaux-fortes de M. Danse, et un très-beau portrait du graveur Nanteuil exécuté par M. Meunier; les faïences peintes de M. de Mol, du genre de celles que Lessore exécute pour Minton, mais exécutées avec plus de goût et un très-vif sentiment des maîtres qu'il reproduit; enfin une buveuse d'absinthe parisienne, une de ces créatures dévorées par l'alcool, qui sont comme les enseignes vivantes de la mort. Ce dessin superbe de M. Rops a été fait d'après nature; il paraît même que le modèle observa en ricanant à l'artiste qu'il aimait à étudier la *nature morte*; elle succomba en effet quelques jours après.

En somme, l'Exposition de cette année n'a pas entièrement répondu à l'attente publique et était évidemment bien inférieure aux précédentes. Quelques jeunes talents se sont montrés, il est vrai; nous aimons à croire que nous les retrouverons plus vaillants et plus forts; nous espérons aussi que nous avons vu pour la dernière fois l'art abrité dans de honteuses bâtisses, et qu'après l'allusion faite par le Roi à ce sujet le règne des entrepreneurs est fini.

WALLENSTEIN.



Le Directeur : ÉMILE GALICHON.



UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS

APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE

MUSÉE ORIENTAL

CHINE.

LORSQU'EN lisant l'*Iliade* d'Homère on trouve la pompeuse description du bouclier d'Achille ou du trône d'Agamemnon, on en conclut naturellement qu'à l'époque de la prise de Troie, c'est-à-dire 1200 ans avant notre ère, les Grecs étaient déjà fort avancés dans la pratique des arts. Avec les Chinois, l'induction n'a rien à faire; et si leurs annales nous disent qu'on

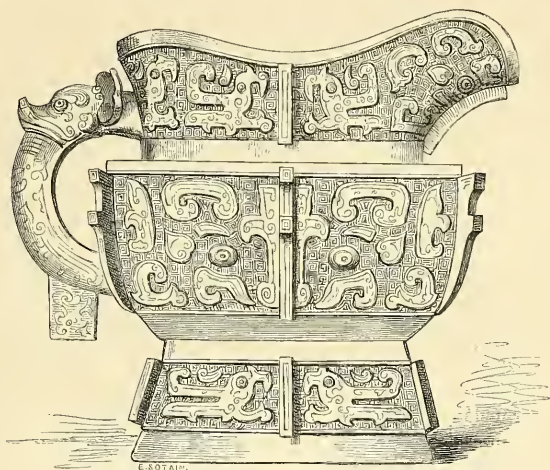
travaillait le bronze 2000 ans avant J.-C., les musées sont là pour nous montrer ce qu'était la pratique, sinon à cette époque même, au moins de 1743 à 1113, soit pendant toute la durée de la dynastie des Chang. Le palais impérial renferme une série de vases, la plupart en métal précieux, faits par ordre des souverains pour être offerts en récompense aux magistrats qui s'étaient signalés par des services rendus à l'État; ces vases honorifiques, *Tsun-i*, sont signalés par les légendes qu'ils portent; on y trouve souvent la mention du nom de l'empereur et cette formule : *Le fils et le petit-fils consacrent ce monument à leurs ancêtres*, ce qui est un hommage rendu à la piété filiale, base des mœurs publiques au Céleste Empire.

Comment des choses aussi précieuses ont-elles pu s'égarer jusque chez nous? Il serait difficile de le dire; mais le musée Oriental offre deux vases honorifiques. L'un, appartenant à M. Taigny, est une de ces coupes à anses, destinées à contenir le vin chaud pour le sacrifice; en bronze à peine patiné, portant en relief la tête du dragon et les insectes symboliques, cette curieuse pièce est rehaussée, en outre, de fines incrustations d'or et d'argent; l'inscription, composée de trente-trois caractères antiques, est au fond du vase, et, malgré quelques amas d'oxydations, on pourrait la lire; nous donnons la figure de cette pièce. L'autre, appartenant à M^{me} la baronne Salomon de Rothschild, est une boîte rectangulaire couverte et à quatre pieds; elle est également en bronze incrusté d'or, d'argent et de turquoises; ici la légende dit : *Le magistrat consacre à son père ce vase honorifique*.

La perfection de ces deux spécimens prouve assez qu'une longue pratique rendait déjà les artistes maîtres de leurs procédés. En effet, pour l'extrême Orient, rien n'est plus rare que les essais, les tâtonnements : il semble, au contraire, qu'en se rapprochant des époques modernes on trouve la preuve de l'épuisement de ces civilisations décrépites.

Restons donc dans les produits antiques, et admirons certains procédés qui peuvent servir de leçons à nos industries d'art. Voici d'abord, dans la vitrine de M. Taigny, un vase quadrangulaire dont la surface, enduite d'une chaude patine, est relevée par un délicieux quadrillé d'ornements en argent et malachite finement incrustés; du même travail est une double coupe à trois pieds s'ajustant en boîte ovoïde par les deux ouvertures : c'est l'une des perles de la remarquable exposition de M. le comte de Malherbe. Si nous pouvions nous étendre sur les ouvrages simplement décorés en filets d'argent ou d'or, nous aurions à citer, parmi les plus anciens, un précieux vase à col et pied rectangulaires, s'atta-

chant sur une panse sphéroïdale aplatie latéralement (coll. de M. Du-gléré); une gourde à deux renflements, de la même collection, où des médaillons sont remplis du mot *longérité*, répété sous toutes ses formes, tandis que, sous le pied, les filets d'argent nous donnent, en caractères *tchouan*, cette inscription : *Fabriqué pendant la période Siouen-te de la grande dynastie des Ming, c'est-à-dire de 1426 à 1435*; nous citerions encore le magnifique vase de M. Burty, où la décoration archaïque s'en-



VASE HONORIFIQUE. — (Collection de M. Taigny.)

lève si puissamment sur une patine marron, lisse comme un satin; ce vase est d'autant plus précieux qu'une inscription révèle qu'il a été donné en récompense. Puis nous nous arrêterions devant le brûle-parfum appartenant à M. Galichon, afin d'étudier la délicatesse des filaments d'or qui le rehaussent. Combien d'autres encore mériteraient un sérieux examen; mais, dans cet incroyable ensemble, où les choses rares se pressent en foule, il faut se résoudre à prendre presque au hasard pour ne point se laisser entraîner trop loin. Citer les pièces de M. le duc de Martina, du docteur Mentzer, de MM. Délicourt, Paul Gasnault, de Vassoigne, G. Brion, M. le comte de Malherbe, les amiraux Coupvent des Bois et Jaurès, M. Ed. André, M^{me} Riant, c'est renvoyer le curieux à des objets dignes d'être admirés.

Revenons au bronze, qui n'emprunte sa parure qu'à la pureté des formes, à l'élégance des reliefs ou à la patine dont il est enduit. La vitrine de M. Taigny nous montre d'abord un vase burinaire à pied très-court, dont le décor est formé d'entrelacs en relief terminés par des têtes de serpents; cette composition, large et sévère, ressort sous une épaisse couche de vert antique nuancé, avec quelques taches brunes, qui lui donnent presque l'aspect d'une pierre; nous verrons bientôt comment les lapidaires ont su s'inspirer de cette ressemblance. Les patines de cette richesse ne sont pas rares dans l'Exposition, et une petite urne appartenant à M. Hirsch la montre dans toute sa perfection.

Puisque nous parlons des enduits, disons un mot de ceux dont l'épaisseur semble inappréciable, et qui enrichissent le métal sans l'engluer. Un magnifique exemple nous est offert par la petite amphore de M. le comte de Butenval; on la croirait mouillée par un liquide à peine coloré, en sorte que la suavité de sa forme ressort mieux à l'œil, et qu'on peut remarquer l'excessive pureté des contours accentués seulement par les deux masques de lions qui chargent les hanches du vase. Ces patines *lavées* remontent très-haut et semblent avoir été reprises avec une nouvelle faveur au temps des Ming. Sous cette dynastie, c'est-à-dire du XIV^e au XVI^e siècle, apparaissent l'enduit rouge marron, si puissant et si pur, et celui nacré, dit *aventurine*, qui a valu aux pièces qui le portent le nom de *bronzes laques*; citons dans ce genre les tings ou brûle-parfums de M. le duc de Sangro, M. le docteur Mentzer, MM. Villot, Dutuit et Carli. L'or mêlé aux patines en relève la puissance; chacun a remarqué, à la porte du premier salon, le chien de Fo, appartenant à M. J. Isidore; on a peut-être passé plus légèrement devant les pièces des collections de M^{me} de Beuzelin, de M. le comte de Malherbe et de M. Burty, où l'or, jeté par pépites, s'est incorporé dans le métal en se répandant en macules fondues qui se perdent peu à peu dans la teinte environnante.

Laissons ces ingénieux procédés pour arriver à ce que nous eussions peut-être dû dire d'abord. En Orient, la fonte des métaux se fait généralement à cire perdue; aussi ne trouve-t-on jamais deux pièces identiquement semblables. Le musée oriental permet d'étudier les procédés des Chinois dans leurs diverses variétés; voici des fragments sortant du moule et à peine ébarbés; plus loin ce sont des vases à ornements et figures, les uns jetés dans un creux rudimentaire, les autres aussi soigneusement modelés que possible (coll. Dugléré). Un vase de plan losangé offre les fins reliefs archaïques et les animaux symboliques, et l'on retrouve, sous le pied, une sorte de réseau saillant, qui signale les hautes époques;

un autre, avec des médaillons à personnages en relief, est tout parsemé de fleurons du style le plus original.

Cette science du modelé et de la fonte se révèle surtout dans l'exécution des figures; nous savons qu'il est difficile de louer, dans ce recueil, ce qu'on pourrait appeler la statuaire chinoise; il y a si loin des doctrines de ce peuple aux nôtres, l'idée de la beauté semble lui être si étrangère, qu'on rencontre quelque chose de monstrueux même dans ses œuvres les plus sages et les plus achevées. Nous ne dirons donc rien des immortels informes qui gambadent sur le dos de crapauds à trois pattes, mais nous signalerons pour la fermeté de l'ébauchoir un dieu de la guerre appartenant à M. le comte de Buñval et deux philosophes de l'antiquité, l'un à M^{me} Furtado, l'autre à M. l'amiral Coupvent des Bois. Deux figures excessivement anciennes, de la collection Dugléré, sont également remarquables; la longueur des cheveux, le costume, la simplicité de l'expression, sont autant d'indices d'antiquité; la tortue qui figure au pied de chacune semblerait symboliser l'inventeur de l'écriture.

Certes, les artistes qui travaillaient le bronze avec une si grande perfection, qui savaient le rehausser d'or, d'argent et de pierres précieuses, devaient aussi chercher à le diaprer de matières vitrifiables. L'exposition nous montre, en effet, les plus étonnants spécimens de l'application de l'émail sur excipient métallique. Néanmoins, les types les plus anciens, c'est-à-dire les deux écrans de la collection de Morny, aujourd'hui classés dans le cabinet de M. Dugléré, ne peuvent guère remonter au delà de notre ère puisqu'ils portent des inscriptions en caractères *li*, qui, de 213 à 210 avant J.-C., ont remplacé l'écriture *tchouan*. Le fond est une plaque d'or gravée d'innombrables rinceaux; les paysages qui le découpent par leurs cimes montagneuses représentent les saisons; le procédé est celui qu'on nomme émail cloisonné, c'est-à-dire que les silhouettes du dessin sont délimitées par de petites cloisons verticales, soudées à l'excipient et qui doivent maintenir la matière vitrifiable au moment de la fusion; mais ici, et c'est là le caractère des plus anciens émaux chinois, les cloisons sont incomplètes et souvent très-écartées l'une de l'autre, en sorte que les poudres colorées, mises en contact, se parfendent entre elles et produisent des teintes adoucies; on pourrait même dire que, dans ces curieux ouvrages, les filets dorés jouent le rôle d'un trait de rehaut dans un dessin à l'aquarelle. M. l'amiral Coupvent des Bois possède quatre écrans du même travail; on le voit également sur une gourde et deux assiettes fond bleu avec branches de pêcher, de la collection de M. le duc de Martina.

Pour trouver des dates certaines et le cloisonné complet, il faut arriver

à la dynastie des Ming, et surtout à la période *King-tai* (1450 à 1456), moment d'efflorescence pour l'art de l'émaillerie. M. G. Brion expose un vase bursaire, à deux anses formées de chimères dorées, dont le fond noir, orné de rinceaux, de médaillons contenant des vases de fleurs, est relevé par des zones bleues du plus harmonieux effet; la date gravée sous le pied ne laisse rien à discuter. Nous ne doutons pas que la bouteille à fond noir de M. Langevin ne soit de la même période; nous y classerions également la merveilleuse bouteille à anses rectangulaires appartenant à M. Dugléré; le fond bleu turquoise y est relevé par des rinceaux portant des fleurs ornementales du plus beau style où les émaux rouge, noir, blanc, jaune et vert se combinent avec la plus heureuse harmonie; cette pièce attire aussi vivement l'œil qu'une pierre précieuse.

Cette harmonie, il faut le dire, est l'un des plus sûrs caractères pour reconnaître la bonne époque de l'art; nous la retrouvons dans le grand vase sacré appartenant à M. du Boys et qui a été figuré dans ce recueil (vol. XV, p. 410) lorsqu'il appartenait à la collection de Morny; nous la voyons persister, avec des colorations moins vives, dans la magnifique lancelette de M. Galichon. Une bouteille de la collection Brion, remarquable par le dragon jaune qui tranche sur le reste de la décoration, prouve par sa date (Kia-tsing, soit 1552 à 1566) que les bonnes traditions se conservèrent une grande partie du xvi^e siècle et même, très-probablement, jusqu'à l'avènement des Tsing (1616). C'est en effet sous les mien-hao des empereurs tartares que nous trouvons des cloisonnés, charmants encore, mais peu énergiques de coloration, par suite de l'introduction de teintes rompues, telles que le rose, le vert pâle et le bleu de ciel. Citons, comme exemples des fabrications de l'époque de Kien-long, un pi-tong à inscription en rouge, de la collection Taigny, deux coupes bordées d'une légende en caractères manchous, à M. Délicourt, et la ravissante coupe de sacrifice ornée de médaillons peints et de perles en ivoire coloré, appartenant à M. le docteur Pioegy.

Ces types de décor établis, revenons aux pièces capitales par le volume, ou remarquables par le travail. Chacun a vu les éléphants caparaçonnés et chargés de vases exposés par M. le baron Alphonse de Rothschild; rien de plus décoratif, et c'est sans doute à la porte d'un temple que ces animaux symboliques devaient avoir leur place; ici, si le prestige religieux a disparu, celui de l'art l'a remplacé: on se demande comment de pareilles masses ont pu être maniées par l'émailleur et dans quel four elles ont cuit. Il en est de même des deux énormes vases de M. Ed. André, et pourtant leur réussite est parfaite. On ne s'étonnera donc pas de la beauté d'une garniture d'autel comme celle appartenant

à M. de Sainte-Croix, d'un ting semblable à celui de M. le baron Alphonse de Rothschild où les six lobes, chargés chacun d'un fond différent cloisonné de bâtons rompus, portent ou des oiseaux ou de charmants bouquets de fleurs qui font oublier l'élégance du bronze ciselé formant les anses et le couvercle. On peut citer encore, parmi les brule-parfums remarquables, ceux de M. l'amiral Coupvent des Bois et de M. Délicourt.

Revenons à des pièces moins ambitieuses de taille, mais exceptionnelles d'aspect; telle est la petite gourde lenticulaire à deux anses exposée par M. le baron de Sénevas; sur son fond blanc se découpe une rosace centrale environnée de fleurs ornementales; telle encore une paire de potiches lobées à M. de Monbel: des tiges fleuries, autour desquelles voltigent des oiseaux, s'élèvent de la base et s'épandent en bouquets animés de teintes douces sur une surface candide qu'on prendrait de loin pour de la porcelaine. Bien que ces gracieux produits ne paraissent pas très-anciens, leur cloisonnage se borne simplement au contour des objets décorants, et le fond reste entièrement uni.

Nous voudrions pouvoir continuer cette énumération, car jusqu'ici nous avons effleuré un ensemble composé de cent trente pièces; nous passerons pourtant et, après avoir mentionné, dans les émaux peints, les deux bassins circulaires de M. le capitaine de vaisseau B. Jaurès où l'on voit Confucius enseignant sa doctrine, celui de M. de Monbel où la scène familière du centre est entourée d'un fond jaune relevé de fleurs et de dragons, nous nous arrêterons un moment sur la charmante petite tasse figurative appartenant à M^{me} Furtado, et qui offre l'image d'une pêche de longévité, entourée de ses branches et de ses feuilles.

Si nous nous hâtons ainsi de laisser les métaux, même sans avoir parlé de l'orfèvrerie et des bijoux chinois, avec leurs filigranes émaillés, et leurs rehauts de plumes azurées, c'est que l'impatience nous prend de convier le lecteur à l'étude des gemmes précieuses. Nul peuple, on peut le dire, n'a rivalisé avec les artistes du Céleste Empire pour la taille des pierres dures, et nous avons là des spécimens où — dirons-nous la patience?... non, — le génie se manifeste au plus haut point. Voici, dans la vitrine de M. Dutuit, une pièce connue pour avoir appartenu à M. de Morny; c'est une coupe en calcédoine imitant la forme d'une grenade ouverte; or, dans son irrégularité native, le rognon quartzieux offrait un agrégat de matières diverses, filon de cornaline blanche d'une part, cristal teinté de vert plus loin: eh bien, tout cela a été utilisé dans une composition fantaisiste; le blanc a fourni un oiseau, le vert des chauves-souris voletant autour du fruit au feuillage et aux tiges

détachés. Composition fantaisiste, disions-nous ! singulière antithèse, puisqu'il a fallu péniblement user une matière rebelle pour découvrir peu à peu, au gré du sort, la forme et l'étendue des veines diverses qu'il s'agissait d'utiliser. Cette appropriation des accidents de la nature aux exigences de l'art est fréquente au musée oriental : là, dans la collection de M. le duc de Martina, c'est une figurine de Pou-tai, dont la tête et la poitrine blanche ressortent sur des draperies du plus beau rouge que puisse fournir la cornaline ; dans la vitrine de M. Déricourt, c'est un oiseau vert comme l'aigle marine qui se dresse près d'un vase entouré du pêcheur de longévité, taillé dans le cristal de roche le plus pur. Ce goût de la polychromie n'est pas exclusif au Céleste Empire : car les pièces uniformes y sont plus fréquentes que les autres ; la collection de l'amateur que nous venons de citer en fournira la preuve : ses quartz hyalins formulés en coupes, en groupes figuratifs, en garnitures posées sur des étagères à places multiples, sa carpe dressée en quartz enfumé, forment à eux seuls plus que le total des pierres polychromes, et il faut citer encore les objets de M^{me} Riant, de M. du Boys, de M. le duc de Martina, de M. Delaherche, etc.

Où l'on peut apprécier complètement la force des lapidaires chinois, c'est dans la taille du jade, matière dure et tenace s'il en fut, et qu'ils ont assoupli en lui faisant revêtir toutes les formes, en l'ajourant comme une dentelle et en l'associant à une foule d'autres travaux. Nous renverrons donc les curieux devant les vitrines pour leur faire apprécier cette partie de l'exposition orientale ; car décrire ce qui est remarquable, ce serait entreprendre une tâche trop lourde. Contentons-nous d'appeler l'attention sur quelques pièces d'intérêt particulier. La collection de Martina nous arrête d'abord ; nous y voyons un vase bursaire à deux anses, en jade vert, que sa couleur et son ornementation feraient prendre pour un vieux bronze ; ce sont les mêmes ornements, nous dirions presque la même patine que dans la pièce de M. Taigny, citée p. 474. Or, en retournant le vase, on y trouve gravé le mien-hao de Kien-long (1736 à 1795), mais avec cette mention : *Fan-Kou*, semblable à l'antique, qui explique tout. Une coupe libatoire en jade blanc, de la même suite, porte une inscription analogue et nous montre avec quel respect et quelle exactitude les artistes cherchaient à se conformer aux anciens types.

Une chose non moins digne de remarque, c'est que la matière, la dimension des pièces, leur travail plus ou moins compliqué, ne semblent impliquer aucune préférence pour l'emploi par le chef de l'État ; la plaque-écran de M. de Martina, les coupes de M. l'amiral Coupvent des



VASE EN ÉMAIL. — (Collection de M. Galichon.)

Bois sont en jade impérial, le plus rare et le plus estimé de tous, et rien n'indique, sinon peut-être leur nature même, qu'elles aient eu une destination spéciale. Au contraire, M. le docteur Piogey expose une toute petite tasse, charmante, il est vrai, par sa forme et ses anses à fleurs ajourées, mais en jade vert ordinaire, et trois inscriptions, gravées sous le pied et au pourtour, expliquent qu'elle a été successivement consacrée à l'usage des empereurs Kien-Long, Kia-King et Hien-Fong.

Toutefois, il est incontestable que la pierre de Yu était exclusivement réservée pour le culte et pour la parure des grands; on le comprend en voyant la garniture d'autel de M. Délicourt, les brûle-parfums de MM. Galichon, Dutuit, de Vassoigne, duc de Martina, les flambeaux de M. Gaudet, les coupes libatoires du docteur Piogey et les plaques de ceintures de M^{me} Riant, de M. B. Jaurès, de MM. de Vassoigne, Délicourt et du Boys.

La branche de l'art qui résume le mieux, dans l'extrême Orient, la pensée intime des peuples, est sans contredit la céramique : matière essentiellement maniable, la terre se prête à toutes les formes, reçoit tous les décors, et peut ainsi rivaliser avec les autres substances, et même les imiter. Il est supposable que cette imitation a été l'une des premières pensées des céramistes. En effet, la porcelaine proprement dite est de date comparativement récente; les vases antiques, composés d'une pâte dure, noirâtre, lourde et assez peu maniable, ne recevaient d'autre décor que celui résultant d'un enduit plus ou moins opaque posé sur des reliefs semblables à ceux du bronze ou des pierres taillées.

C'est donc par les terres couvertes d'un émail ou d'une matière semi-translucide que nous allons commencer l'examen de l'exposition orientale. Parmi les plus anciennes, citons d'abord un vase rectangulaire à deux petites anses en tubes, de la collection Malinet, et une potiche turbinée à M. Letellier. La couverte, légèrement craquelée, est d'un bleu pâle nuancé par quelques nuages rosâtres obtenus du cuivre; l'effet est ravissant et rappelle celui d'un ciel éclairé par les premiers rayons du soleil levant.

L'oxydure de cuivre joue d'ailleurs un grand rôle dans la céramique chinoise, et fournit des moyens décoratifs très-variés; jeté en couverte épaisse et attaqué au four par des courants d'air et de fumée, il se transforme et prend les teintes changeantes de la flamme du punch: c'est ce que les Orientaux appellent *yao-pien*, transmutation. Un vase composé de deux carpes accolées, à M. l'amiral Jaurès; une urne à M. Paul Gasnault; de gracieux cornets affectant la forme d'un groupe de ling-tchy, à M. le capitaine de vaisseau B. Jaurès et à M^{me} Malinet, peuvent donner

la caractéristique du genre. Soumis à un feu régulier, le même oxyde métallique donne la belle couverte rouge haricot ou sang de bœuf qu'on admire dans les vases de M. de Monbel et dans la gourde à triple renflement de M. Dugléré.

L'emploi du rouge de cuivre ne s'est pas borné à des teintes uniformes : sur la porcelaine ordinaire il a été appliqué en traits déliés pour former une décoration sous couverte; on peut le voir ainsi, dessinant un foug-hoang entouré de fleurs, dans un vase appartenant à M. Galichon; associé au cobalt, au céladon et au blanc d'engobe, il produit l'effet le plus satisfaisant, comme le prouvent la potiche de M. Gasnault, le joli pot monté en argent de M. le docteur Piogey et le remarquable cornet du musée de Limoges, fabriqué sous le règne de Khang-hi (1662 à 1722).

Pour suivre le rouge de cuivre dans ses diverses applications, nous nous sommes éloigné des vieilles fabrications; revenons-y en parlant du céladon : c'est un enduit semi-opaque, généralement verdâtre, qui emprunte de la pâte noire sur laquelle il est placé une chaleur de ton particulière; assez triste, toutefois, dans sa teinte vert de mer passant à la couleur olive, on a compris qu'il était peu décoratif, et pour compléter son effet on a relevé sa surface d'un réseau craquelé rempli de noir, ou bien on l'a placé sur des pièces déjà parées de gravures et de demi-reliefs; ombrant, par accumulation, le céladon à singulièrement enrichi ce genre de décor, que l'on nomme céladon fleuri. Une bouteille à M. Galichon, un vase à M. G. Brion et un autre qui nous appartient, montrent ces diverses variétés d'une couverte non imitée chez nous.

Du céladon au craquelé la différence est peu sensible : celui-ci est généralement grisâtre et n'est rehaussé, outre son réseau noir, que par des grecques ou autres zones ornementales formées d'une terre ferrugineuse; le nombre des craquelés gris est si grand, leurs formes si variées, que nous nous contenterons d'en signaler un seul, un vrai bijou : c'est une petite coupe lenticulaire à M. Cornu. Nous citerons encore le craquelé décoré en émaux de la famille verte, c'est-à-dire une théière à M^{me} de Beuzelin, le pot-pourri de M. de Lafaulotte, etc. Nous passons rapidement devant les variétés diverses de craquelé dites café ou nankin, pourpre et autres, pour arriver aux couvertes de demi-grand feu, aujourd'hui si recherchées des amateurs.

La plus ancienne, le bleu turquoise, tirée du cuivre, se recommande par sa suavité et la faculté singulière qu'elle possède de ne point changer à la lumière artificielle. Quelques vieux spécimens sont unis, mais la plupart des autres s'enrichissent d'un fin truité aussi régulier que pos-

sible; une gourde orbiculaire à deux petites anses, appartenant à M^{me} Furtado, est la plus merveilleuse pièce du genre; des vases à M. de Lafaulotte approchent également de la perfection. Celui de M. Galichon emprunte un intérêt particulier de sa couleur régulièrement nuageuse. Sur une autre pièce, au même amateur, comme sur les potiches de M^{me} Malinet et de M. le duc de Martina, la décoration est tracée en noir; là c'est le dragon symbolique; plus loin une figure entourée de quelques ornements; ici ce sont des rinceaux multipliés qui couvrent toute la surface de la pièce. Enfin, la vitrine de M. de Lafaulotte nous offre le même bleu simplement jaspé de noir.

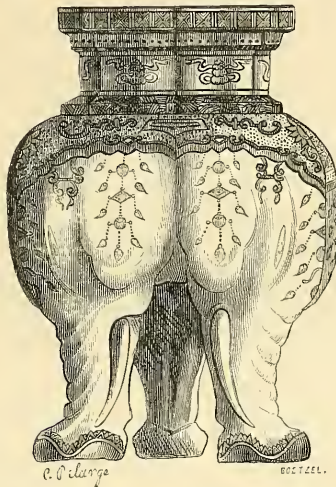
Plus rare encore est le violet-pensée; il teint une théière en forme de pêche de longévité appartenant à M. le comte de Butenval, un plateau de M. Gasnault, et s'associe au bleu turquoise dans un vase à reliefs de la collection Martina et de grandes chimères à M^{me} Malinet.

Abandonnons un moment ces parures exceptionnelles pour aborder la porcelaine réelle, si intéressante par ses décors et si instructive par les dates qu'elle porte. Il est regrettable que la poterie aimée des Chinois, celle à dessins bleus sous couverte, soit aussi rare dans les vitrines; MM. Gasnault, Michelin, Fleuriau, Langevin, ont bien apporté quelques curieuses pièces; mais elles sont insuffisantes pour faire apprécier ce qu'étaient les *kouan-ki*, vases des magistrats, sortis de l'usine de King-te-tchin. En voici une pourtant qui nous appartient et qui peut enseigner quelque chose; c'est un petit rouleau fond bleu sur lequel se détache un dragon à cinq griffes enlevé à la pointe et ressortant en blanc; sous la pièce on lit: *Yu kouo tien tsing*; ce sont les paroles de l'empereur Chit-song, répondant à son intendant qui venait prendre ses ordres pour la fabrication des poteries du palais; qu'elles soient, dit-il, de la *couleur du ciel après la pluie*. Peut-on croire que notre pièce est une de celles produites en vertu de cet ordre? Non certes, Chi-tsong régna de 954 à 959, et l'histoire nous dit que, plus tard, lorsqu'on trouvait dans les fouilles des morceaux de la porcelaine bleu du ciel, les grands les attachaient à leurs colliers ou à leurs bonnets; mais elle ajoute que les anciens auteurs des *kouan-ki* s'appliquèrent à en reproduire l'image; c'est à ce titre que notre vase, fabriqué sans doute au commencement du xv^e siècle, est éminemment curieux. Si nous avons une opinion à émettre sur la nature du modèle antique, nous dirions qu'il constituait probablement une de ces couvertes opaques dont nous avons parlé plus haut.

Venons à la porcelaine de la famille verte, celle pour laquelle les Chinois semblent avoir eu de tout temps une prédilection particulière, justifiée par la livrée qu'elle porte: le vert, on le sait est la couleur de

l'un des éléments, *le bois*, et elle a été adoptée comme symbole par les Ming, de même que le jaune, emblème de la terre, le fut plus tard par la dynastie manchoue. Les vases verts sont donc particulièrement consacrés au culte, et ils portent fréquemment des sujets religieux ou historiques.

Ici les vases sacrés sont en bon nombre; c'est un brûle-parfum rectangulaire du musée de Limoges, où la tête de dragon ressort sur toutes les faces et sur le couvercle. Nous regrettons de ne pouvoir en rapprocher un autre ting, à M. Taigny, dont les trois lobes se composent



TING EN PORCELAINE. — (Collection de M. Taigny.)

de têtes d'éléphants portant sur leurs trompes; ce sont aussi des coupes de sacrifices, l'une à trois pieds, les autres entourées de dragons à queue fourchue (collections Malinet, Martina).

Quant aux lancelles et aux vases cylindriques décorés de sujets, ils sont si nombreux, qu'il nous faudra citer les plus intéressants, c'est-à-dire ceux qu'on peut le plus facilement expliquer; on y distingue les scènes religieuses et celles empruntées à l'histoire, à la littérature ou aux mœurs privées. Rien n'est plus fréquent, par exemple, que la reproduction des huit immortels; nous la trouvons sur une lancelle à M^{me} Malinet,

au-dessus d'une autre composition représentant un poëte chantant sur le *sse* des compositions à la louange des dieux. L'autre vase *des grands lettrés*, dont nous donnons la figure, a été spécialement fabriqué pour les cérémonies du district de Tching-ling. La plupart de ces sujets appartiennent à la secte des Tao-sse, disciples de Lao-tseu, et qui identifient ce philosophe au Chang-ti ou Dieu suprême. Les Tao-sse croient en outre à la magie, à la métempsycose et au breuvage d'immortalité. Nous reconnaissons une de leurs conceptions dans un vase de la collection Galichon, où des femmes célèbrent une cérémonie religieuse en entourant un lapin blanc, tandis que des animaux sacrés se pressent autour de l'entrée du palais; nous leur attribuons une autre pièce à M^{me} Fleuriot, où des hommes, les uns sous leurs formes naturelles, les autres à têtes de singes ou d'autres animaux, poursuivent de jeunes femmes qui se réfugient dans un temple, au moment où un magicien armé d'une épée arrive sur les nuages, sans doute pour les secourir ou pour achever la métamorphose de leurs persécuteurs.

Nous reconnaissons, au contraire, un ouvrage de la secte des lettrés dans le beau plat appartenant à M. le duc de Martina, qui montre un empereur assis, faisant extraire de sa bibliothèque des livres anciens qu'expliquent et commentent une foule de savants réunis autour du trône.

Le *San-Kone-Tchy*, Histoire des trois royaumes, est une sorte de roman historique ou de légende romanesque rappelant les luttes souvent héroïques qui amenèrent la réunion de l'empire chinois sous un sceptre unique; les artistes ont largement puisé à cette source, et la plupart des compositions offrant des combats singuliers, des batailles réglées, des poursuites, sont des épisodes de cette grande épopée. Ainsi de cette scène, répétée sur un vase à M^{me} Fleuriot et sur un plat à M^{me} Malinet, où, en présence de l'empereur et de ses conseillers, un général, voulant montrer sa force, soulève, à bras tendu, à l'ébahissement de ses compétiteurs, un énorme fûg de bronze. Un autre vase sur lequel un général marchant en tête de son armée, enseignes déployées, est arrêté par un anachorète qui lui donne des conseils, doit appartenir à la même série de compositions ainsi qu'une assiette de notre suite où une héroïne à cheval, accompagnée de son porte-drapeau, s'avance la lance en arrêt comme un guerrier courageux.

Parmi les sujets littéraires, citons une suite de plateaux appartenant à M. Gasnault et qui développent les diverses phases d'un roman. Une pièce de la même collection fournit un exemple des idées singulières du peuple du Céleste Empire; le soleil est atteint par une éclipse, c'est-à-



Castell.

VASE DU DISTRICT DE TCHING-LING.

(Collection de M^{me} Malinet.)

dire qu'un chien noir va le dévorer ; pour délivrer l'astre du jour, l'empereur lance, en fuyant, une flèche à l'animal audacieux, et dès lors l'effroi du peuple cesse.

Cette chasse à l'éclipse nous amène à mentionner une potiche de M. Stettiner où les faucons et les chiens poursuivent des animaux que des cavaliers percent de leurs traits.

Cessons de nous occuper du décor des porcelaines de famille verte pour en rechercher la date ; les plus anciennes, nous le répétons, ne doivent pas remonter au delà des Ming (1368) et elles sont sans doute dépourvues de nien-hao (noms d'années). S'il nous fallait désigner des pièces de cette époque primitive, nous n'hésiterions pas à choisir d'abord les deux gourdes de la collection Dutuit, où l'on voit des enfants portant l'image du dragon en présence d'un empereur assis ; nous y ajouterions peut-être le vase carré à ouverture cylindrique appartenant à M. Langevin ; la hardiesse et la vigueur du dessin et du coloris, la nature idéale des sujets, tirés de l'histoire, et surtout la scène où un jeune homme endormi devant la *porte des chars* est surpris par une jeune femme qui, plus loin, lui offre une épée, toutes ces circonstances réunies nous paraissent appuyer notre opinion.

Nous classerions encore parmi les plus anciens produits des vases à bandes ornementales rouges et vertes relevées de dragons et de palmes (collection Dutuit) et la grande lancelette de M. le duc de Martina, dont le fond blanc, relevé d'ornements bleus sous couverte, entoure des médaillons à peinture polychrome appliquée directement sur le biscuit en émaux de grand feu.

Ce genre de peinture caractérise un genre particulier et fort ancien que les Chinois appellent porcelaine de troisième qualité, non qu'ils la considèrent comme inférieure à l'autre, mais parce que sa pâte, un peu grise et très-feldspathique, est celle qui reste dans les caves après l'enlèvement de la *crème* supérieure destinée aux kouan-ki. C'est en porcelaine de troisième qualité que s'exécutent les figurines, les chimères et quantité de vases aussi remarquables par la finesse des détails que par l'harmonie du décor, où dominent le vert, le jaune dit impérial, le violet de manganèse avec rebauts de noir. Les vitrines de MM. le duc de Martina, Gasuault, Dutuit, offrent de curieux spécimens de cette porcelaine.

Quant aux vases verts datés, ils sont fréquents, et nous nous contenterons de citer les plus remarquables : tels sont la magnifique lancelette fond noir décoré d'un prunier fleuri (M. de Martina) ; le vase carré, également fond noir, à bouquets de pivoines, nêlumbos, chrysanthèmes, etc.

(M. de Monbel), de la période Tching-hoa, 1465 à 1487; tels encore un bol gravé des flots de la mer sur lesquels ressortent deux grands dragons à cinq griffes, gravés et colorés en vert, de Tching-te, 1506 à 1522; un autre bol peint de pêches de longévité inscrites du mot *cheou*, de Kia-ihsing, 1523 à 1566; un troisième où deux femmes vont faire une offrande aux étoiles san-hong, de Wan-li, 1573 à 1620; ces trois pièces nous appartiennent et elles montrent combien le style adopté dans l'atelier impérial a eu de persistance.

La famille rose de Chine paraît se lier intimement à la famille verte; ainsi certaines pièces sont identiques de pâte, d'émail et de facture; certains décors ont une telle analogie, que l'introduction du rouge d'or indique seule leur place; une lancelle appartenant à M^{me} Fleuriot, et dont le sujet, expliqué par des caractères écrits sur une enseigne, représente les jeux des enfants illustres, est aussi hardie de dessin, aussi harmonieuse de ton qu'un vase vert.

Mais à côté de cette fabrication il en apparaît une autre toute spéciale qui a jeté la confusion dans les idées et fait attribuer au Céléste Empire les plus belles œuvres du Japon : c'est la porcelaine coquille d'œuf du commerce, qualifiée de pâte sans embryon par les Chinois. Le type le plus remarquable est dans la collection Dutuit, à laquelle il faut si souvent revenir; c'est un compotier d'une excessive finesse, doublé de rouge à son pourtour, et que traverse une tige de sorgho entourée de fleurs, sur laquelle perche un oiseau qui va saisir une sauterelle aux élytres bleus maculés de blanc. D'un faire simple, mais juste, cette peinture est saisissante; on comprend que ce doit être le chef-d'œuvre d'un atelier. En retournant la pièce on trouve, gravé dans la pâte, le nien-hao de Hong-tchy (1488 à 1505). Ainsi ces merveilleux ouvrages, inspirés évidemment par l'école japonaise, se faisaient concurremment aux robustes décors de la famille verte. On peut voir à l'Exposition toute la filiation de ce genre : ce sont des coupes à fleurs et oiseaux, de grandes assiettes à marly chargé de quatre bouquets et ayant au centre une dame entourée de ses enfants; des grands lettrés environnés de livres ou chantant leurs compositions; un compotier de notre suite offre même l'image du dieu de la longévité tenant la pêche et entouré du pin et des ling-tchy, emblèmes d'immortalité. La date de cette pièce, Yong-tching, soit 1723 à 1735, prouve que des Ming aux Tai-ihsing le genre ne s'était nullement modifié. On trouve parfois des peintures fines sur une pâte moyenne, comme, par exemple, l'assiette dite à la nourrice (coll. Malinet et Fleuriot), qui nous ramène à cette autre, de la famille rose ordinaire, dont le cartouche central montre un homme escaladant un mur pour se rappro-

cher d'une jeune fille, sujet tiré du drame lyrique intitulé le *Pavillon d'Occident*.

Nous ne pouvons parler de l'innombrable quantité de pièces roses remarquables par la richesse du décor ornemental ; qu'il nous suffise de citer de merveilleux vases à fond noir, les aiguères en casque appartenant à MM. de Martina et Dutuit, et, dans les mêmes collections, les pièces à émail jaune, vert pâle ou lilas, gravé d'un fin vermiculé et rehaussé de bouquets de fleurs ; ce gracieux décor date généralement de Kien-long.

Disons un mot seulement des plats gigantesques à sujets de M. Ed. André et de la rare coupe *tsio* de M. Gasnault, car il nous faut revenir à quelques fabrications exceptionnelles moins anciennes que celles mentionnées plus haut. Arrêtons d'abord le curieux devant les blancs de Chine de l'amiral Coupvent des Bois et de M. Gasnault, devant une figurine de Pou-taï, le dieu du contentement, devant les truités feuille de camellia de M^{me} Malinet, et, après lui avoir fait remarquer un vase à couverte bleu opaque à fins reliefs dans la vitrine de M. le capitaine de vaisseau B. Jaurès, conduisons-le aux soufflés et jaspés. Le premier de ces décors s'obtient par un tour de main incroyable : sur une couverte bleue le potier, muni d'un tube fermé d'une gaze très-serrée, projette par insufflation une pluie de gouttelettes de rouge qui éclatent, et, se réduisant en anneaux, forment comme une dentelle microscopique. La réussite, on le comprend, est fort difficile. On peut voir deux vases parfaits, datés de Young-tching (1723 à 1736), dans la collection Gasnault, une bouteille de grande dimension, dans celle de M. B. Jaurès, une autre en forme de fruit, à M^{me} Malinet, et une boîte à couvercle à M. Riocreux. Lorsque les gouttes, trop liquides, s'étendent en tombant et vermiculent la surface, il en résulte un jaspé charmant qu'on ne prendrait certes pas pour un décor manqué.

Nous avons dit un mot du vert camellia, couverte opaque ; il en est un autre transparent que les Chinois nomment *long-tsiouen*, et dont la craquelure n'est presque jamais remplie de noir ; la plus grande pièce est une bouteille à M. le D^r Montzer.

La même couverte, travaillée pour obtenir un truité noir aussi régulier que le galuchat, se voit sur un merveilleux vase appartenant à M. Ed. André. Cette recherche de l'imitation de ce qui frappe les yeux est la préoccupation des artistes chinois ; on en demeure convaincu après avoir examiné la nombreuse collection de tabatières exposée par M. Bigot ; tout est là : les pierres dures originales et leurs copies, la porcelaine de tous les genres, le verre dans ses plus ingénieuses combinaisons, l'ivoire, la

nacre, le laque ciselé et la porcelaine qui en reproduit l'image à faire illusion.

Puisque nous parlons de M. Bigot, qui s'est surtout attaché à recueil-



POU-TAI, LE DIEU DU CONTENTEMENT.

(Collection de M^{me} Malinet.)

lire des objets relatifs aux mœurs privées du Céleste Empire, notons sa boîte remplie d'encre renommées, son miroir portatif accompagné d'une enveloppe de soie brodée, et surtout une boîte finement travaillée, trouvée au plus profond réduit du palais d'été. Cette boîte, ciselée avec art dans

un morceau de bois de fer, s'ouvre par une petite clavette en filigrane d'or, et laisse voir à l'intérieur un Bouddha accroupi. — Amulette de dévotion, dira-t-on. — Mieux que cela : sur la boîte, une plaque de nacre est gravée de deux caractères qu'il faut lire : *Abstinence*. Celui qui s'est procuré ce talisman peut donc mener joyeuse vie tout en se donnant le mérite du jeûne. Tartuffe n'était pas seul à penser qu'il est avec le ciel des accommodements.

Et si l'on observait, au seul point de vue des mœurs, ce curieux musée oriental, que de choses neuves et piquantes ! Voilà ce que vous ne verriez jamais en Chine : le lit où, défendu par une double enceinte, enveloppé du moustiquaire en gaze bleue semée d'or, le mandarin va oublier près de sa jeune épouse les soucis de la vie publique. M. de Sainte-Croix ne se borne pas à nous offrir ce réduit intime : ici est le fauteuil sur lequel le monarque s'asseyait pour rendre la justice, non pas *inter leones*, comme chez nous au moyen âge, mais entre deux canons sortis de la fonderie impériale.

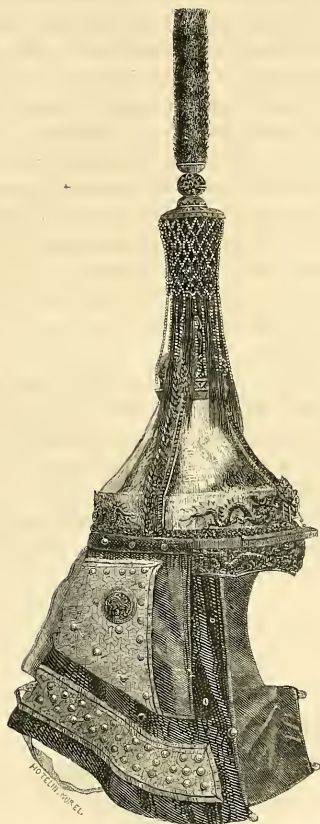
Puis voici les meubles, sculptés, dorés, laqués ; les étagères, les instruments de musique. N'est-ce point assez ? Aimez-vous l'appareil des batailles ? M. Goupil vous montrera des armes et des étendards portant les insignes des différents chefs de l'armée. Pourquoi n'avons-nous plus, cette fois, le casque impérial de la collection de lord Hertford, avec ses dragons ciselés, son couvre-nuque à clous et sa haute aigrette.

Mais l'Union centrale apporte du moins la robe impériale, en magnifique soie jaune orangée toute brodée de dragons d'or et d'emblèmes de puissance. Non loin sont les vêtements de femmes éblouissants de fleurs et d'oiseaux, et si vous voulez descendre jusqu'à la chaussure, M. Jules Jacquemart mettra sous vos yeux les bottes et les souliers des dignitaires, les mignonnes bottines des dames aux petits pieds.

Les broderies de soie et de perles s'offriront encore en couvertures ou en tapisseries anciennes et modernes : un tapis à M. de Sainte-Croix est chose nouvelle chez nous ; celui de M. Moignon est plus extraordinaire encore : composé de laises d'une étoffe de feutre, il garnissait la chambre impériale. D'ordinaire, le tissu qui le compose ne dépasse pas les proportions d'un mouchoir de poche, et sert à faire des guidons pour le cortège militaire du souverain. Ceci est donc un chef-d'œuvre d'industrie que les *hoa-hoci*, brodeurs en couleurs, ont changé en un chef-d'œuvre d'art.

Nous passerons sans nous y arrêter devant ces *twe-lien* ou rouleaux, décoration habituelle des intérieurs chinois, car depuis l'apparition des peintures du Japon les curieux trouvent peu de saveur à celles de la Chine ; réclamons pourtant au nom de la justice. Certes, l'école du Céleste

Empire, soumise à un canon religieux, entravée par la routine de l'atelier, n'a pas cette liberté fantaisiste qu'on trouve à Nippon. Mais ses panthéons, tels que celui du docteur Piogey, ses études d'après nature,



CASQUE IMPÉRIAL. — (Collection de lord Hertford.)

ont un charme naïf qui n'est pas à dédaigner. Qu'on voie dans la vitrine de M. Burty le recueil représentant l'histoire des cénobites célèbres. Tracé avec une incroyable finesse, relevé d'un lavis très-léger d'encre de Chine, cet album est marqué au cachet de l'originalité et de la foi: ces

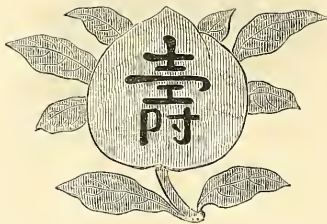
vieillards, amaigris par l'ascétisme, abîmés dans la contemplation, reflètent bien le mysticisme de la vieille religion indoue.

D'un tout autre genre est la suite de peintures appartenant à M. de Vassoigne; exécutée sur soie, elle rappelle les anciennes mœurs en montrant une de ces tournées d'inspection qu'entreprenaient les empereurs pour s'assurer de la bonne administration du pays. Le souverain, sur son char, voyage entouré de ses ministres. Un homme se précipite à genoux sur le chemin et indique dans quelle direction l'intérêt du peuple exige que se rende le monarque. Ici la scène change : on est arrivé dans une contrée décimée sans doute par la famine. Toujours entouré de ses conseillers, l'empereur fait ouvrir les magasins publics et distribuer le grain qu'ils contiennent. Mais ceci n'est qu'un remède temporaire, il faut remonter plus haut et rechercher la cause du mal. Si le ciel sévit contre les hommes, c'est que les rites sont oubliés, ce qui excite la colère du Chang-ti. Rentré dans son palais, le souverain se fait apporter de nombreux vases sacrés, et il va les envoyer dans tous les districts en ordonnant les sacrifices d'usage.

Ces différents sujets, composés naïvement, se lisent au premier coup d'œil; l'attitude calme des magistrats les fait facilement reconnaître, et contraste avec les mouvements passionnés des autres acteurs de chaque scène. Si le dessin, et surtout le modelé, manquent un peu d'accent, l'ensemble est tranquille et harmonieux.

Nous verrons prochainement en quoi les ouvrages japonais diffèrent de ceux-ci, et à quelle cause il faut attribuer cette différence.

ALBERT JACQUEMART.



PRUD'HON

SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE 1

IV.



OLA donc Prud'hon installé à Dijon et tout occupé du concours qui semble fuir devant lui ; mais l'approche de cette lutte, qui doit décider de son avenir, ne parvient pas à l'arracher à sa mélancolie naturelle. Il se sent triste et comme abandonné. Il regrette les excellents amis qu'il a laissés à Paris, et écrit trois mois après son arrivée à son ami Fauconnier :

« Du 26 février 1784. — Mon ami, vous m'avez perdu de vue ; le temps m'affaiblit insensiblement dans votre souvenir, et bientôt peut-être m'oublierez-vous entièrement. Puis-je croire en effet que vous gardiez si longtemps le silence, sachant combien votre amitié est nécessaire à mon cœur et combien les marques que vous m'en donnez en m'écrivant adoucissent les peines et les ennuis que j'ai de votre absence ! O mon ami ! Par où ai-je mérité un traitement si dur ? Hélas ! si l'indifférence succédait à votre tendre amitié que deviendrais-je ? Où trouver un ami qui pût vous remplacer dans mon cœur ? Il n'en est point : contraint alors de renfermer mes chagrins au dedans de moi, je n'en sentirai que plus vivement combien je suis malheureux. O mon ami, si vous ne m'avez point rayé de votre cœur, si mon tendre et sincère

1. Voir la *Gazette des Beaux-Arts* du 4^{er} novembre 1869.

attachement compte encore chez vous pour quelque chose, de grâce n'accroissez pas davantage mes ennuis par un plus long silence ; ce serait me désespérer. Que si ce n'est que la paresse qui vous tient, ayez quelques égards à l'amitié : en sa faveur écrivez-moi plus souvent. Quelques lignes chaque fois suffiront pour rassurer mon cœur et me diront que vous m'aimez toujours. J'attends cette grâce de votre amitié et de votre complaisance.

« La tenue des états est retardée : on ne sait pas encore jusqu'à quand. Peut-être sera-ce jusqu'au mois d'août, peut-être jusqu'à celui de septembre ou novembre. Notre concours est aussi en retard ; surcroît d'ennui pour moi. En vérité, mon ami, si j'eusse prévu tout cela, je ne serais pas venu à Dijon. Quel triste séjour pour moi ! Encore un mois d'attente. Nous ne concourrons qu'au premier avril jusqu'à la fin de mai inclusivement. Ah ! que j'ai bien besoin, mon ami, que vos lettres viennent quelquefois calmer mes ennuis : ils sont à leur comble.

« On construit ici un ballon : deux personnes se proposent de monter dedans. Il y a déjà quinze jours qu'on promet de le faire partir ; mais la lenteur avec laquelle on le remplit, fait qu'on compte encore sur une quinzaine avant de le voir s'élever. Depuis lundi qu'on met l'air inflammable, il n'est encore plein qu'au quart. Je ne sais s'il réussira. »

« Du 27. — Ah ! mon ami, pardonnez si j'ai pu soupçonner un instant que vous m'aviez oublié ou que vous étiez paresseux à m'écrire ! L'amitié comme l'amour s'alarme facilement. Votre lettre heureusement est venue dissiper mes noires idées et a calmé mes vives inquiétudes. La mienne était écrite depuis hier soir, et ceci ne sera qu'en continuation. Ah ! que je suis fâché d'avoir soupçonné votre amitié ! N'aurais-je pas dû m'imaginer que quelques affaires vous empêchaient de m'écrire ? O mon ami ! les tendres marques de votre amitié ont pleinement rassuré mon cœur. Vous me moralisez, mon ami ; mon indocilité met une opposition invincible aux bons effets que la vérité que vous me prêchez devrait faire naturellement sur tout homme raisonnable. Je ne suis cependant pas gêné par le besoin. Rien ne contrarie mes vues d'ailleurs. Mais je ne puis être gai tant que mon cœur sera triste. Ah ! qu'il en coûte à un cœur sensible d'être éloigné des personnes qui l'intéressent uniquement : j'en fais la dure expérience, mon ami, et cette cruelle idée m'arrache bien des soupirs.

« J'ai quelques portraits à faire qui me mettent dans le cas de ne pas manquer du nécessaire, et je suis bien sensible, mon ami, à tout ce que votre bon cœur et votre amitié voudraient faire pour moi. Adieu, mon

cher ami, portez-vous bien. Mes respects et mes compliments à toutes les personnes que vous savez ¹. »

Peu de temps après avoir écrit cette lettre, Prud'hon tomba malade. C'est à lui maintenant à s'excuser de son trop long silence. Il écrit à M. Fauconnier une nouvelle lettre sans date, qui doit être de la fin d'avril :

« — Mon ami, — ç'a été aussi mon tour d'être en retard, quoiqu'un peu forcément, car la fièvre qui m'a tenu depuis le jeudi saint jusqu'au lundi soir, dix-neuvième jour d'avril, ne m'a pas permis de vous répondre plus tôt ; j'en suis quitte Dieu merci. Il ne me reste plus qu'un peu de faiblesse. On a eu de moi tout le soin possible dans ma pension. Notre professeur a pris aussi beaucoup de part à ma maladie et a marqué le plus grand intérêt à mon rétablissement. Il est venu me voir plusieurs fois et j'ai été sensiblement affecté de toutes ses attentions et des marques d'affection qu'il n'a cessé de me donner jusqu'alors. Quant à ma maladie, j'ai tout lieu de croire qu'elle se bornera là ; mais il a fallu y passer et subir le fléau commun, puisqu'il est vrai qu'il est peu de personnes dans la province qui n'en aient été atteintes, et surtout bien plus longtemps que moi : heureusement que m'en voilà débarrassé.

« Parlons actuellement de choses qui m'intéressent bien plus que ma santé, puisque mon cœur y est compromis. C'est votre tendre amitié, mon ami, que je veux dire, qui, fertile à m'imaginer des besoins et à s'inquiéter de ma situation, craint qu'à cet égard je ne lui déguise la vérité. Non, mon ami, jamais je n'eus rien de caché à votre amitié. Ce n'est pas devant vous (et vous le savez d'ailleurs) que ma misère aurait à rougir. Jusqu'à présent je n'ai eu besoin de rien ; j'ai toujours gagné assez d'argent pour pouvoir payer ma pension. De plus, j'ai affaire à de braves gens qui, lorsque je n'en ai pas, m'attendent. Quant à mon entretien, je tâcherai aussi d'y pourvoir. Ainsi, mon cher ami, il ne me reste qu'à vous témoigner combien mon cœur est touché de tout ce que votre tendre amitié fait et veut faire pour moi. Que ne puis-je, hélas, vous en donner des preuves plus authentiques ! Ah ! mon ami, quant à mon bonheur, je ne puis être heureux que parmi vous. Mon sensible cœur ne peut se faire à être cruellement séparé de ce qui lui est cher : seul, isolé, il soupire continuellement après des trop aimables objets de sa tendresse. Hélas, il est condamné, je crois, à soupirer encore longtemps. Adieu, mon ami, puissent les sources du bonheur vous être plus ouvertes qu'à moi. Je suis, pour la vie, votre ami

« PRUDON.

1. Cette lettre, comme la plupart de celles adressées à M. Fauconnier, appartient à son petit-fils, M. Pelée, économiste des Quinze-Vingts.

« Marquez-moi au juste les grandeurs et largeurs des cadres que vous avez. Il est inutile de vous dire le plaisir que j'aurai à en remplir le vide et avec quelle affection j'y travaillerai. Dites-moi aussi ce qui vous plairait le mieux de dessins ou de la peinture. Mes respects, s'il vous plaît, à votre maman, à M^{me} Richard. Bien des choses de ma part à M^{me} Fauconnier la jeune, et tout plein de compliments à M. Silvain, à Chamuffin, etc. ¹. »

Cette affection si tendre, presque féminine, de Prud'hon pour M. Fauconnier ne tarit pas; au contraire, plus nous avançons, plus elle se répand en effusions toujours plus abondantes. Ses lettres se succèdent à de brefs intervalles. Les deux amis font assaut, l'un de générosité, d'encouragements, de consolations; l'autre, de discrétion et de reconnaissance. J'en trouve une nouvelle preuve dans une lettre sans date, mais qui doit être de mars de cette même année 1784, que Prud'hon écrit à M. Fauconnier. Elle a malheureusement été déchirée, et le commencement est trop incomplet pour que j'ose essayer de le restituer. « Si quelquefois, dit Prud'hon, en recevant de vos nouvelles, *une idée gaie* ² vient m'en distraire (de mes chagrins), elle s'éclipse bientôt en pensant à la distance qui nous sépare, et je ne suis point sans consolations puisque votre tendre amitié a soin de la répandre dans toutes vos lettres. Les douceurs qu'elles me font éprouver me vivifient et m'empêchent de n'être qu'un automate. Mon cœur sent tout ce qu'il vous doit, mon ami, et si la vie a quelques attraits pour moi, c'est sans contredit parce que vous y êtes. Chez vous seul j'ai connu les charmes de l'amitié; la franchise, la sincérité, la bonté de votre cœur, tout vous a rendu cher au mien et m'a fait voir que vous m'aimiez tendrement. O mon ami, comment voulez-vous que votre absence n'excite pas mes regrets! Vos lettres, quelque précieuses qu'elles soient pour moi, peuvent-elles me tenir lieu de vous? Elles ne peuvent qu'adoucir mes ennuis. Vous avez beau prêcher la fermeté, mon ami, l'ennui me suivra partout où vous ne serez pas. J'ai reçu ces jours passés la boîte qui contenait le papier et les autres effets que vous avez eu la bonté de m'envoyer. Je suis confus, mon ami, de ne pouvoir autrement vous en témoigner ma reconnaissance. Nous concourons dans un mois. Je vous la renverrai après les États avec l'esquisse de mon tableau et le dessin, ou quelque chose à peu près, ce que vous me demandez. Je vous fais mille remerciements des cravates et de l'argent que vous avez bien voulu ajouter aux effets que vous m'avez fait tenir. Je

1. L'original de cette lettre appartient à M. Pelée.

2. Les mots ou portions de mots en caractères italiques sont des restitutions très-vraisemblables des parties illisibles et déchirées que nous devons à M. Eudoxe Marcille.

viens de finir mon plafond, dont le professeur est très-content, et qui m'a donné beaucoup de peine, non pas d'esprit, mais de corps; je ne sais pas encore quand j'en recevrai le prix. Je vais faire deux ou trois portraits qu'on m'a demandés et quelques esquisses pour me préparer au concours. J'ai vu des ouvrages de mon concurrent; il n'est pas bien à craindre pour le talent; il ne pourrait l'être que par la faveur. Adieu, mon ami, je vous embrasse de tout mon cœur. Assurez bien de mes respects votre mère et M^{me} Richard. Vous aurez la complaisance de faire mes compliments à M. Silvain et à sa femme, à Chamuffin aussi, si vous le voyez. Vous remetrez, s'il vous plaît, la lettre ci-jointe à votre sœur, que vous embrasserez pour moi. »

Après avoir été probablement encore retardé, le concours s'ouvrit enfin. Mais nous ignorons les noms et même le nombre des concurrents (qui n'étaient peut-être que deux, comme on pourrait l'induire d'un mot de la lettre précédente), ainsi que le sujet qu'ils eurent à traiter. Tout ce que nous savons de ce concours, c'est un beau trait de Prud'hon, et qui peint son cœur. Pendant qu'il était enfermé et occupé à terminer son tableau, il entendit dans une cellule voisine les gémissements d'un camarade qui ne pouvait venir à bout du sien. Prud'hon abandonne son travail, détache une planche de la cloison et termine le tableau de son concurrent. Il fit si bien, que ce fut son rival qui obtint le prix. Mais touché de l'injustice faite à Prud'hon, le jeune vainqueur avoue franchement qu'il lui doit son succès. Les États de Bourgogne réparèrent leur injustice involontaire; le prix fut donné à Prud'hon, et ses camarades, pénétrés d'admiration, le portèrent en triomphe dans toute la ville de Dijon ¹.

Prud'hon alla sans doute faire un séjour à Cluny et prendre congé de sa famille et de ses amis avant de se rendre en Italie. Il revint à Dijon, et en partit à la fin d'octobre pour Marseille. Mais tout conspirait contre ce voyage d'Italie tant désiré et si longtemps attendu par le pauvre artiste. Le 5 novembre il est à Marseille, d'où il écrit à son ami Fauconnier :

« Mon ami, me pardonnerez-vous de ne vous avoir pas écrit pendant le cours de mon voyage depuis Dijon jusqu'à Marseille? Pour me remettre en grâce avec vous je vous dirai que vous n'en êtes pas moins cher à mon cœur, que les différentes positions où je me trouve me font souvent regretter les douces consolations que me donnait votre tendre amitié lorsque j'étais près de vous. Actuellement je suis hors de portée d'en recevoir, même par écrit, puisque mon voyage n'est pas près

1. Voïart. *Notice historique*, p. 41.

d'être à sa fin. Ce qu'il a eu jusqu'alors de particulier pour moi est d'avoir été très-ennuyant : et cet ennui-là ne vous paraîtra pas incroyable, quand vous saurez que le sculpteur qui avait si bien quitté Paris sans moi¹ était encore dans son pays lors de mon arrivée à Dijon; que je l'ai attendu cinq à six jours à Mâcon, autant à Lyon, où il m'a rejoint, et d'où je serais parti sans lui si j'avais eu mes effets; que de Lyon nous avons pris une diligence lente, froide, pleine de gens peu sociables. Ajoutez à cela qu'étant sur le Rhône, qui est un fleuve fort dangereux, nous avons eu un vent épouvantable qui nous a contraints de mettre quatre jours à un voyage qui se fait en deux; encore avons-nous fait trois grandes lieues à pied pour arriver à Avignon; que d'Avignon nous avons pris un carrosse composé d'un prieur lisant sans cesse son bréviaire, d'une femme sérieuse à glacer, de mon maussade compagnon de voyage et de moi qui ne disais mot; lequel carrosse, après deux jours de marche, nous a rendus à Marseille où nous en avons été huit pour chercher place dans un bâtiment pour Civita-Vecchia; et après en avoir obtenu une par grâce spéciale, nous sommes encore obligés d'attendre six autres jours pour la commodité de son départ, au bout duquel temps, si le vent ne se trouve pas favorable, il faudra rester à bord tant qu'il plaira au vent d'être contraire. Ce n'est pas tout! Et la douce perspective d'être peut-être vingt jours en mer à faire un trajet de trois! Tout cela n'est-il pas bien amusant? Voilà cependant où j'en suis, mon cher, passant le temps fort désagréablement, ne sachant que faire et que devenir en attendant mon départ. Encore si je pouvais recevoir de vos nouvelles! Elles diminueraient le poids de mes ennuis et de mes soucis. Mais non! il faut que j'aie tous les désagréments à la fois.

« Adieu mon ami, je vous embrasse de tout mon cœur.

« Dites tout plein de choses agréables de ma part à M. Silvain; assurez votre chère maman de mes respects; M^{me} Richard pareillement, et faites mes compliments à Chamuffin.

« De Marseille, ce 5 novembre 1784². »

Prud'hon n'oublie pas son professeur, M. Devosge, et on voit par la manière dont il lui rend compte de ses faits et gestes combien il s'était

1. Il semble résulter de ce passage qu'après le concours, avant d'entreprendre son voyage d'Italie, Prud'hon était allé revoir ses amis de Paris.

2. Cette lettre appartient à M. Pelée. Elle porte pour suscription, comme la plupart de celles adressées par Prud'hon à M. Fauconnier et dont nous avons les adresses : « Monsieur, Monsieur Fauconnier, marchand, entre un marchand de vin et un sellier, près l'hôtel Valbelle, rue du Bac, faubourg Saint-Germain, à Paris. » — On trouve sur

lié avec l'excellent homme auquel il devait non-seulement son éducation d'artiste et son succès au concours, mais des encouragements de toute sorte et la plus intelligente protection. Il lui écrit : « De Marseille ce 22 novembre 1784. — Monsieur, je ne sais quel démon a conspiré contre nous pour mettre à bout notre patience. Depuis trois semaines que nous sommes à Marseille, nous n'avons pas encore trouvé moyen d'en sortir. Le capitaine à qui nous nous sommes engagés pour notre traversée à Civita-Vecchia n'a cessé de remettre son départ de jour à autre, si bien que les beaux temps se sont passés, les vents sont devenus contraires, et à présent que tout est disposé pour sortir du port nous sommes obligés d'attendre qu'il leur plaise pour cela nous être plus favorables. Ces contre-temps, Monsieur, nous contrarient beaucoup et nous donnent bien de l'ennui ; de plus, nos fonds s'épuisent, malgré que notre dépense soit très-stricte et notre économie très-grande. Il fait très-cher vivre à Marseille, et si nous nous ne partons bientôt (comme je l'espère cependant), nous courons grand risque d'arriver à Civita-Vecchia sans une obole. A supposer que nous nous mettions en mer dans deux ou trois jours, nous n'avons que juste pour arriver à Rome. Il est vrai aussi que nous ne savons pas de combien de jours sera notre traversée, et que comme les vents changent souvent dans la saison où nous sommes, nous l'avons supposée de vingt jours et fait notre compte en conséquence. Elle peut quelquefois être de plus comme elle peut être de beaucoup moins. Je ne vous parle, Monsieur, du trajet plus ou moins long, que parce que nous nous sommes arrangés avec le capitaine pour notre nourriture à quarante sols par jour chacun, et deux louis par personne pour notre passage. Tel est le prix de MM. les capitaines. M. Pertuis lui-même nous l'a confirmé. Il nous plaint beaucoup sur notre retard qui ne finit plus, et nous a fait offre d'argent dans le cas que nous prévoirions n'en avoir pas assez pour arriver à notre destination. Nous ferons en sorte de nous mettre hors du besoin de recourir à ce qu'il nous a offert si obligeamment, mais nous ne pouvons pas en répondre : le temps de notre séjour à Marseille en décidera. Voilà où nous en sommes. Je vais, Monsieur, vous parler d'une chose qui vous surprendra sans doute. Par l'effet du hasard le plus inattendu, nous avons rencontré Alexandre Renaud que nous pensions être à Florence. Il y avait cinq

quelques-unes de ces adresses des variantes trop peu importantes pour être signalées. — L'hôtel de M. de Valbelle était situé rue du Bac, près de la rue de l'Université, à gauche en venant de Saint-Thomas d'Aquin. — Ce M. de Valbelle est celui dont l'Académie française commanda le buste à Houdon (voir l'étude que M. de Montaiglon a publiée sur Houdon dans la *Revue universelle des arts*, t. I, 1855, p. 262, 263).

semaines qu'il était à Marseille lors de la rencontre que nous en avons faite le 13 novembre. Il n'a pas peu contribué à alléger nos ennuis et à nous faire passer le temps agréablement, soit en nous faisant part de ses lumières, qui sont de la plus grande étendue, soit en nous parlant de son ambition à laquelle il a tout sacrifié et qui est en partie cause de ses malheurs et de son infortune. Quels sont ses projets? quelles sont ses vues? Nous l'ignorons; mais ce qu'il nous a dit de Rome n'a fait qu'attiser le désir et l'impatience que nous avons de nous y rendre, et nous ne cessons de soupirer après le vent favorable qui doit nous y porter.

« Nous sommes, avec le respect et l'attachement le plus sincères, vos très-humbles et très-obéissants serviteur,

« PRUD'HON et PETIT¹.

« Assurez, s'il vous plaît, M^{me} Devosge de nos respects. ². »

Les vents deviennent enfin plus propices, et le capitaine se décide à lever l'ancre. Mais la patience de Prud'hon fut encore mise à une rude épreuve, car on ne resta pas moins de trente-six jours en mer. Le 3 janvier, il était à Rome et foulait enfin ce sol sacré de l'art moderne, vers lequel tendaient depuis si longtemps ses désirs et où il devait rencontrer son génie.

DEUXIÈME PARTIE

(1785 à 1789)

V.

Rome était à cette époque le centre d'un mouvement scientifique et artistique très-remarquable, et dont le fracas de la révolution politique et sociale qui s'accomplissait alors en France a fait pendant longtemps méconnaître l'importance. Dès le milieu du siècle, quelques érudits, la

1. Ce Petit est sans doute le sculpteur dont Prud'hon parle plus haut.

2. « A Monsieur, Monsieur Devosge, directeur de l'Académie de peinture et sculpture de Dijon. Au palais des états, à Dijon. » — Cette lettre, comme la plupart de celles qui ne portent aucune mention d'origine, a été publiée dans les *Archives de l'Art Français*. Nous n'indiquons la provenance que des lettres inédites.

plupart Allemands, y donnaient aux études sur l'antiquité une direction et des bases nouvelles. Heyne et Winckelmann, l'un par ses travaux philologiques, l'autre par son admirable histoire de l'art, ouvraient une voie sûre, où une foule d'esprits ingénieux et profonds ne tardèrent pas à s'engager. Lessing par son *Laocoon*, Hamilton par ses belles études sur les vases antiques, Sulzer par ses articles sur la théorie des arts dans l'*Encyclopédie*, le savant Milizia, d'Agincourt, enfin, suivaient l'impulsion donnée par leurs deux grands devanciers. Rome était dans une véritable fièvre d'érudition. Quelques peintures arrachées aux murailles d'Herculanum et de Pompéi, des fouilles heureuses faites dans la ville et aux environs de Rome échauffaient les esprits et ouvraient de nouveaux horizons sur l'art des anciens. Les artistes ne tardèrent pas à suivre les érudits. Mengs, Canova, s'essayaient à mettre en pratique des idées auxquelles le génie de David devait donner tout leur éclat. David ne fut cependant pas séduit dès l'abord par les doctrines nouvelles. La *Peste de Saint-Roch*, qu'il envoya de Rome en 1779, le *Bélisaire* et *Andromaque pleurant la mort d'Hector*, qu'il exécuta à son retour, de 1780 à 1783, sont encore tout empreints de l'ancien académisme français. Mais, étant retourné à Rome pour y peindre son *Serment des Horaces*, il adopta ce style archéologique et tendu qui devait peser sur l'Europe pendant près d'un demi-siècle. Les Horaces, exposés à Paris en 1785, y eurent un immense succès, que la *Mort de Socrate*, qui suivit de près, ne fit que confirmer. L'opinion se déclara avec une violence inouïe, et de ce moment il n'y eut plus qu'une doctrine et qu'une école. C'est dans ces circonstances que Prud'hon arriva à Rome. Mais il ne se jeta pas tête baissée dans ce courant artificiel; il ne paraît pas qu'il ait partagé l'engouement général ni qu'il se soit laissé étourdir par tout ce bruit. Nous le connaissons bien, car dans son abondante correspondance son âme naïve et confiante se répand comme une eau limpide. Lorsqu'il parle des doctrines de ses contemporains, il le fait en homme qui n'est pas au milieu de la bataille, et il juge leurs ouvrages avec un grand sentiment de modestie, mais avec une clairvoyance et une indépendance complètes. Il va d'emblée à ce qui le charme : à l'antique d'abord, qu'il devine bien mieux que David ne le comprend, puis à Raphaël, à Corrège et à Léonard surtout, qu'il nomme « son maître et son héros. » Il suit donc simplement les impulsions de son génie, en se guidant sur les modèles conformes à sa nature et à son goût. Il appartient à son temps bien plus par une certaine exaltation dans les sentiments et par ses opinions générales que par l'inspiration et par la forme de son talent. A part la copie du Plafond de Pierre de Cortone, qui se trouve au palais des États à Dijon,

tous les travaux qu'il exécuta à Rome sont détruits ou perdus. Ce sont donc les nombreuses lettres qu'il écrivait à ses amis qui peuvent seules nous renseigner sur ses idées, sur ses occupations, et nous montrer dans son cœur, débordant de sensibilité, la vraie source où il puisa ses ouvrages.

Nous avons laissé Prud'hon à Marseille. Son voyage de cette ville à Rome est une véritable odyssee. Aussitôt arrivé, il en rend compte à son maître, M. Devosge :

« De Rome, ce 2 janvier 1785. — Monsieur, après trois mois ou environ de contrariétés, me voilà donc rendu à Rome. Il est bien temps que je respire un peu et que je me dédommage amplement de l'impatience que m'a causée la longueur du voyage. Je vais vous en faire un précis avant de parler d'autres choses. Il n'y aura dans mon récit ni orages prêts à éclater sur nos têtes, ni tempêtes qui aient menacé de nous engloutir dans les profonds abîmes de la mer, car nous n'avons essuyé que des calmes fatigants et des vents contraires; mais ce n'a pas été pour un peu, puisque nous avons été trente-cinq jours en mer, de vingt au plus que nous comptions mettre à faire la traversée, ainsi que je le marquai dans la lettre que j'eus l'honneur de vous écrire de Marseille. Nous partîmes de cette ville le 23 novembre, après avoir attendu trois semaines la commodité de notre capitaine et celle du vent. Jugez de notre joie de quitter un pays que l'ennui nous faisait détester, avec l'espérance de voir bientôt celui où tendaient tous nos désirs. Elle ne fut pas longue : la fortune, qui ne nous avait jamais accordé de faveurs sans contrastes, sut modérer notre allégresse et exercer notre patience. Le même soir du jour de notre départ nous éprouvâmes un calme qui nous ôta l'appétit et nous rendit malades, et le lendemain nous eûmes un vent contraire qui nous força de relâcher dans la rade de Toulon, où nous ne sommes restés, pour nos menus plaisirs, que dix jours pleins. Nous commençons à nous faire à une vie oisive, qu'une promenade journalière, quoique un peu monotone, nous rendait assez agréable, lorsqu'un vent du nord, que nous n'attendions plus, nous tira de là pour nous faire courir un espace de cent dix lieues¹. Pour le coup nous crûmes bientôt atteindre à notre but. Mais ce maudit vent, qui ne se conduit que par inconstance, tomba à l'approche de l'île d'Elbe, et nous n'entrâmes même qu'à force de rames dans Porto-Ferraio, en attendant qu'il lui plût reprendre haleine en notre faveur. Il ne se gêna point et nous laissa le temps d'épuiser nos bourses et de nous reposer de nos fatigues. Il par-

1. La lettre à M. Fauconnier, que je signale plus loin, porte 10 lieues.

courut la Méditerranée, y fit un vacarme épouvantable : trente à quarante bâtimens périrent ou échouèrent sur les côtes d'Italie, et heureux furent ceux qui purent se réfugier où nous étions. Cependant nous restâmes dix-neuf jours dans cette île d'Elbe à voir les curiosités du pays, qui consistent dans une ville assez bien fortifiée, appartenant au grand-duc de Toscane, un port où les bâtimens ne sont point à l'abri du gros temps, quelques salines, un vieux reste de mesures fabriquées de marbre vert serpentin qu'on dit avoir été autrefois le palais de la fille d'Esculape. Il est à remarquer que l'île produit tous les simples médicinaux connus en Europe, du moins nous l'a-t-on assuré. Cependant les provisions de notre capitaine diminuant considérablement, il s'ennuya de nous nourrir à bord, et nous-mêmes n'étant pas fort contents de la restriction qui commençait à se faire dans nos repas, fatigués d'ailleurs de coucher sur des planches, nous primes sagement le parti d'aller manger et dormir à l'auberge, et nous n'en fûmes pas plus mal. Nous étions à portée d'entendre continuellement parler les Italiens chez qui nous étions, sans y rien comprendre ; nous faisons à notre aise des projets fous qui n'aboutissaient à rien plus qu'à passer en terre ferme et à faire un trajet de soixante et dix lieues dans des chemins impraticables, par les pluies, les neiges, le froid, la boue, etc., etc., pour arriver à Rome dans je ne sais combien de jours, tandis que nous n'étions plus qu'à vingt-huit lieues de mer de Civita-Vecchia. Autre chose encore : nous avions la douce satisfaction d'impatienter tous ceux qui pouvaient nous entendre en leur demandant sans cesse : « Quand le vent viendra-t-il ? Durera-t-il longtemps ? Changera-t-il bientôt ? » Bref, ne sachant plus à quel saint nous vouer, on essaya inutilement par deux fois de se mettre en mer. Enfin, le ciel, qui n'abandonne que rarement ceux qui sont portés à perdre patience, craignant sans doute de nous jeter dans le désespoir, se laissa fléchir à la troisième fois. Un petit vent frais qui s'éleva nous invitait à sortir du port ; nous prenions déjà le chemin de la mer, lorsque, par un ordre inattendu, on nous défendit de passer outre. C'était la veille de Noël, il fallait une permission du commandant pour lever les scrupules de MM. les Italiens ; nous l'obtinmes ; malgré cela, ils nous crurent des athées et des impies, que le courroux céleste châtierait infailliblement. Cependant jamais nous n'eûmes un temps plus favorable pour continuer notre route ; aussi arrivâmes-nous le lendemain à midi à Civita-Vecchia. Là nous commençâmes tout de bon à nous réjouir et à nous féliciter d'être en terre ferme. L'espoir d'être bientôt à Rome nous revint. Nous payâmes à notre capitaine notre nourriture et notre passage, en partie avec l'argent des passagers qui étaient avec nous, qui voulurent bien nous en prêter ;

nous louâmes à grands frais deux voitures entre cinq pour conduire nos malles avec nous, et nous partîmes le lendemain, protestant bien de ne jamais plus voyager par mer. Un petit accident qui m'arriva en chemin ne troubla en rien la joie universelle : je tombai seulement du haut d'une voiture en bas sans me faire de mal ; m'étant relevé tranquillement, je repris ma place sans mot dire, et nous continuâmes. Après avoir fait un méchant souper, avoir passé une nuit encore plus mauvaise par la faute de nos lits, nous nous levâmes à trois heures du matin, partîmes avec plaisir et arrivâmes à Rome de très-bonne heure. Nous rencontrâmes, par un bonheur inattendu, notre ami Bertrand, qui, nous croyant noyés, eut beaucoup de joie et de surprise de nous voir en bonne santé. Il nous indiqua une auberge, nous prêta de l'argent et nous fit courir tant que nous voulûmes. Le lendemain nous reçûmes la visite de Gagneraux, que nous vîmes avec le plus grand plaisir, et qui nous fit trotter de plus belle tant que la journée dura, de sorte qu'en trois jours de temps nous avons parcouru tout Rome et une grande partie des églises. Que de belles choses ! Je ne vous en parlerai pas, Monsieur ; Gagneraux et Bertrand vous en ont sûrement fait une description beaucoup mieux que je ne saurais le faire : leur talent et leur mérite les met à même d'en juger sainement. Actuellement, il ne nous reste plus qu'à voir les Muséums et les Galeries, où est la quintessence de l'antique et des plus grands maîtres ; après quoi nous nous mettrons à travailler avec toute l'ardeur dont nous sommes susceptibles. Nous avons pris, Petitot et moi, une chambre à deux, en attendant de pouvoir nous loger séparément, pour être plus libres et plus à notre aise. Nous avons aussi porté nos lettres de recommandation à ceux à qui elles étaient adressées ; tous nous ont fait un accueil gracieux, particulièrement Son Éminence Monseigneur le cardinal de Bernis, qui nous a invités à dîner dimanche dernier, 2 janvier¹. Là il y avait des prélats, de la noblesse et beaucoup d'artistes peintres, sculpteurs, architectes et musiciens. Quel aimable homme que ce cardinal de Bernis ! Il est affable, familier, mettant tout le monde à son aise ; bref, on est chez lui comme chez soi. On nous a aussi compté notre quartier de pension chez M. Digne, non en espèces, mais en papier qu'on nomme cédules. Quel singulier argent que cela ! Quand on veut le changer contre de l'argent monnayé, on paye 6 pour 100 : cela ne laisse pas de faire un diminutif assez considérable. Cependant il n'est point d'autres moyens : on a besoin, en arrivant, de bien des petites choses, telles que portefeuilles, papier, crayons, etc., et on est forcé d'en passer

1. Il y a là une erreur de date. La lettre à M. Fauconnier porte : dimanche passé.

par là. Nous avons donc reçu trois cédules, une de 25 écus romains, une autre de 24 moins 5 baïoques et la troisième de 35, que nous avons changée pour payer nos dettes et pour faire nos petites affaires, et nous avons partagé les deux autres. Voilà, Monsieur, où nous en sommes pour l'instant. Vous pouvez être persuadé que je m'efforcerai de répondre aux bontés de la Province en profitant du mieux qu'il me sera possible de la vue des belles choses qu'elle m'a mis à même d'étudier.

« Vous voulez bien, Monsieur, trouver agréable que je fasse des vœux au Ciel pour tout ce qui peut vous intéresser : pour votre santé d'abord, qui est précieuse à tous vos élèves, ensuite pour l'entière satisfaction de tous vos désirs*. Puisse-t-il m'écouter aussi favorablement, et remplir aussi bien tout ce que vous pouvez souhaiter comme mon cœur le désire ! Pardon, Monsieur, si je finis ma lettre par où j'aurais dû la commencer ; la réflexion m'en vient un peu tard, mais je n'en suis pas moins, avec un profond respect, un sincère et zélé attachement, Monsieur, votre très-humble, très-obéissant serviteur et élève.

« PRUD'HON. »

« Voulez-vous bien, Monsieur, assurer M^{me} Devosges de mes respects, lui dire que je lui souhaite de tout mon cœur les choses du monde les plus agréables et les plus satisfaisantes. J'embrasse le petit Natoire et toute votre aimable famille ¹. »

Quelques jours plus tard, Prud'hon écrit une nouvelle lettre à son ami Fauconnier. Il a parcouru Rome et lui donne ses premières impressions. Je le laisse parler et m'abstiens de commentaires inutiles :

« Mon ami, — Celle-ci est en partie pour réparer le défaut de la précédente, où j'ai bien maladroitement oublié de vous dire que, pour adresse sur les lettres que vous m'écrirez, il suffit de mettre mon nom, ma qualité de *peintre pensionnaire des États de Bourgogne*, surtout pour que ceux qui portent à peu près mon nom n'aillent pas s'emparer des lettres qui me sont adressées. Voilà ma faute réparée ; mais ce qui me peine, mon ami, c'est qu'il va vous en coûter le double, et que les ports de lettres sont extrêmement chers.

« Dans l'espace du temps de mon arrivée jusqu'alors, j'ai un peu

1. L'original de cette lettre appartient à M. Joliet, maire de Dijon. Il existe une autre lettre de Prud'hon datée de Rome, 3 janvier, et adressée à M. Fauconnier, qui donne en termes à peu près identiques le récit de ce même voyage. Je ne la publie pas. Elle est beaucoup moins complète, moins intéressante que celle-ci, et déjà connue. On la trouvera dans le tome V des *Archives de l'Art français*, p. 104 et suivantes.

couru Rome, du moins extérieurement, car je ne suis encore entré dans aucune galerie. J'ai vu des églises magnifiques, tant par les peintures, sculptures et dorures que par les marbres précieux qui les décorent. Vous ne vous en faites pas d'idée, mon ami. Nos églises de France sont mesquines et pauvres à côté de celles-ci, j'entends les plus belles et les mieux ornées. Vous parlerai-je de Saint-Pierre, dont l'énormité de l'édifice disparaît à la vue, à cause du bel ensemble qui règne dans toutes ses parties? Quelle église pour la richesse! outre le marbre précieux et varié dont elle est toute revêtue! La voûte de la grande nef et l'intérieur du dôme sont entièrement dorés, enrichis de peintures en mosaïque sans nombre. Quant aux tombeaux, statues, bas-reliefs en marbre et bronze, dont la quantité prodigieuse aurait lieu d'étonner, ils sont distribués avec tant d'ordre qu'ils ne servent qu'à l'embellissement de ce vaste monument de la chrétienté. Figurez-vous-en la grandeur par comparaison. D'abord les enfants qui tiennent de chaque côté de la grande nef les coquilles dans lesquelles on prend de l'eau bénite, ayant six pieds de proportion, paraissent au plus de grandeur naturelle lorsqu'on est placé au milieu de la nef, à égale distance et vis-à-vis eux; aussi sont-ils trop petits. Des religieux de je ne sais quel ordre, désirant faire bâtir une église, ne demandaient à Sa Sainteté qu'un espace de terrain de la circonférence d'un des piliers de Saint-Pierre; et leur église est à peu près grande comme celle de la Visitation-Sainte-Marie dans la rue du Bac. Le baldaquin qui est au milieu de l'église, et qui est en bronze, est autant élevé que la colonnade du Louvre: c'est ainsi que me l'ont assuré des architectes qui savent les mesures de l'un et de l'autre. C'est là-dessous que sont les tombeaux de saint Pierre et de saint Paul, sur lesquels est placé le maître-autel. Les lettres de l'inscription qui est autour du dôme, qui paraissent n'avoir qu'un pied au plus, en ont quatre et demi. La corniche qui règne autour de l'église, intérieurement s'entend, serait assez large pour qu'un carrosse et un homme à côté pussent y passer. Ainsi du reste. Les tableaux de toutes les chapelles sont des copies en mosaïque de ceux des plus grands maîtres, imités si parfaitement qu'on y voit la fraîcheur et le brillant du coloris, la vigueur et la touche même du pinceau. La mosaïque est une peinture faite de petites billes de pâte de verre de toutes sortes de couleurs, arrangées avec tant d'art qu'il faut s'assurer par le tact que ces tableaux sont faits de la sorte pour pouvoir le croire. De tels tableaux se conservent toujours beaux sans crainte d'être gâtés d'aucune manière. Encore une chose: tout le peuple de Rome et des environs tient dans Saint-Pierre les jours de fêtes extraordinaires; encore y a-t-il de la place pour se promener à son aise. Enfin, tout y

est étonnant par réflexion et par comparaison. S'il fallait, mon ami, entrer dans tous les détails de chaque église en particulier, chacune d'elles ferait le sujet d'une longue lettre. Je vous dirai seulement en gros que j'ai vu la Rotonde, autrement dit le Panthéon, temple autrefois dédié à tous les dieux, et le seul qui soit entier de tous ceux de l'ancienne Rome; le Colisée, dont les restes annoncent encore combien les Romains étaient grands et magnifiques; la colonne de Trajan et celle d'Antonin, décorées de bas en haut par des bas-reliefs représentant les triomphes et les conquêtes de ces deux empereurs. J'ai vu dans les places des fontaines de toutes les façons, ingénieuses et surprenantes dans leur construction et la distribution des eaux; dans les cours des palais des statues antiques, dont les formes et les proportions donnent l'idée de la nature la plus belle qui ne se rencontre cependant nulle part aussi accomplie. Enfin, j'ai tant vu de choses que la quantité m'a empêché de bien voir, et ce n'est qu'à la longue qu'on peut apercevoir la beauté de chacune de ces choses. Je me réserve à vous faire des descriptions pittoresques lorsque je verrai les peintures et les statues qui sont dans les galeries et les muséums; mais il en coûte beaucoup d'argent, et mon voyage, pour ce quartier-ci, m'a mis un peu en arrière.

« Au milieu de toutes ces belles choses, il me reste un vide bien grand dans l'âme, mon ami. Si mon esprit jouit, mon cœur est loin d'être content. Partout je me trouve seul et isolé. Je n'ai plus ces amis à qui je confiais mes pensées, dans le sein desquels j'épanchais mes peines. Tout ici est néant pour moi, et je rongé secrètement le frein de ma mélancolie sans chercher même à me distraire de ma tristesse.

« Adieu, mon ami, une lettre de vous fera plus pour ma tranquillité et ma satisfaction que toutes ces beautés réunies.

« Mes respects à votre maman, à M^{me} Richard, etc., etc., et mes compliments à M. Silvain, etc., etc.

« De Rome, ce 11 janvier 1785 ¹. »

Rome est une vaste solitude, et la solitude ne convenait pas à l'âme expansive de Prud'hon. Au milieu des merveilles qui remplissent la ville des Césars et des papes, il s'ennuyait. Ses amis lui manquaient cruellement. Il n'éprouvait aucune sympathie pour la plupart des artistes qu'il avait rencontrés, et dont l'outrecuidance égalait la nullité. Il s'était attendu à tout autre chose. Aussi, après deux mois de séjour, son désenchantement à l'égard des hommes tout au moins était-il complet. Il écrit

1. L'original de cette lettre appartient à M. Lehoux, venant de M. Pelée, petit-fils de M. Fauconnier.

à M. Fauconnier une lettre où se montrent son rare esprit d'observation et une tristesse qui n'est pas exempte d'amertume et de causticité :

« De Rome, ce 14 mars 1785. — Mon ami, — Rome est un ville superbe où on voit une infinité de choses admirables. Malgré cela, on s'y ennuie souvent, surtout parce qu'on n'y reçoit que très-rarement des nouvelles de ses amis. On songe souvent au plaisir qu'on avait à être avec eux, et on regrette bien de ne plus pouvoir en jouir. Voilà ce qui m'afflige, voilà ce qui souvent m'arrache des soupirs. Tel est l'homme. Sa vie n'est qu'un trouble continuel qui l'empêche de trouver son bonheur dans les choses mêmes où quelquefois il a cru en voir la source. J'ai pensé, en venant à Rome, que les talents que je pouvais y acquérir, joints à la félicité que je me promets d'ailleurs, me feraient envisager un avenir heureux; mais les peines présentes le font disparaître de mon esprit. Ce sont des roses que je m'efforce de cueillir et dont je n'attrape que les épines. Cependant je tâche d'étudier de mon mieux, tant pour remplir le temps que pour me distraire de mes pensées. Je consulte et je vois souvent les belles choses : elles me satisfont bien quant au goût que j'ai pour elles, mais elles ne remplissent guère le vide que votre absence laisse dans mon cœur. Heureusement que la facilité que j'ai à saisir les choses m'empêche de perdre entièrement le fruit que je pourrais tirer d'une étude plus réfléchie. Un temps viendra peut-être où, le cœur un peu plus content, j'y penserai davantage.

« Pour le présent je n'ai rien de nouveau à vous dire. La vie monotone qu'on mène ici en exclut toute variation. Le matin je me lève pour aller dessiner d'après l'antique. A midi je dine et continue après dîner l'ouvrage du matin. Le soir, lorsque la nuit tombe, je vais seul me promener dans quelque endroit peu fréquenté, jusqu'à l'heure de l'académie où je me trouve tout aussi seul que s'il n'y avait que moi. L'envie en général que les Français portent à ceux qui ont quelque talent fait que le parti le plus sage est de n'avoir communication avec aucun. Il m'en coûte bien peu à moi, mon ami, qui ne me suis jamais soucié de ces gens qui se disent vos amis, et qui sont loin de l'être en effet.

« Quant à la langue italienne, il y a si peu d'occasions où on en ait besoin, qu'elle viendra toujours assez tôt; j'y fais peu attention. Je ne suis pas du nombre de ceux qui en font leur objet essentiel. Cependant sans savoir la langue il est bon de savoir les usages : car les Italiens sont un peu fripons. Comme ils sont pauvres, et que l'argent y est rare, il n'y a pas de détours qu'ils ne prennent et de bassesses qu'ils ne fassent pour en agripper. Aussi, malgré leur mine hypocrite, faut-il se méfier extrê-

mement de leur maintien grave et composé. Il est singulier comme le raisonnement et l'affectation d'esprit est une épidémie générale. Il est à Rome certain café où s'assemble une partie des artistes français, et où je me suis trouvé trois ou quatre fois dans les commencements. Là chacun cherche un point de dispute, qui se rencontre bientôt, pour faire étalage de son éloquence. Là, tous les maîtres passent (sont passés) en revue et ne sont point épargnés. On critique celui-ci; on déchire celui-là. Tous ceux qui ne peuvent entrer en comparaison avec Raphaël sont proscrits. Raphaël lui-même est blâmé de ne s'être pas assez asservi à l'antique. Le mieux de tout cela, c'est que tous ces messieurs les beaux parleurs n'étudient ni Raphaël, ni l'antique, et s'amusez chez eux à ne rien faire qui vaille. J'étais ébloui dans les premiers temps de leur jargon recherché. Je les croyais gens à suivre dans leurs ouvrages la même méthode que dans leurs discours; mais excessivement sévères aux autres, ils sont excessivement indulgents à eux-mêmes. De plus leur amour-propre leur épargne le désagrément de voir leurs défauts, et c'est avec une confiance pleine de charlatanisme qu'ils vous font voir leurs ouvrages. Je suis tombé de mon haut en voyant tant de différence entre parler et faire. J'avais cru que des gens qui se mettaient au-dessus de plusieurs grands maîtres, en ayant l'air de les mépriser, soutenaient dans leurs œuvres ce noble orgueil qu'ils avaient d'abord fait paraître. Non-seulement ils sont loin du parallèle, mais même d'en approcher jamais! Leurs raisonnements à perte de vue, tout chauds qu'ils sont, ne suppléeront jamais au génie de glace de quelques-uns de ces messieurs. D'autres plus modérés, qui se tiennent à l'écart, c'est-à-dire chez eux à travailler, parlent beaucoup moins et réussissent infiniment mieux. Dans leurs ouvrages la réflexion aide leur génie, et ils produisent de belles choses. J'en ai vu quelques-uns dans ce genre, mais le nombre est petit. Adieu, mon ami; encouragé quelquefois par vos lettres, je tâcherai de prendre un essor qui me fasse aller de pair, ou plus loin, s'il est possible. Faites en sorte, mon ami, de charmer quelquefois mes ennuis en m'écrivant plus souvent. Cet effet merveilleux ne dépend que de vous; ne me le refusez pas. Mes respects à votre chère mère, à M^{me} Richard; mes compliments à M. Silvain, à Chamuffin, etc., etc. ¹. »

1. L'original de cette lettre appartient à M. Pelée.

CHARLES CLÉMENT.

(La suite au prochain numéro.)

ARTISTES DE DIVERS GENRES

FORMÉS PAR RUBENS.



ON-SEULEMENT Rubens, par une faveur de la destinée ou plutôt par la puissance de son génie, devait féconder toutes les sections de la peinture, mais il était écrit que les différents arts viendraient à son école, prendraient ses avis et s'inspireraient de sa pensée. La sculpture, l'architecture, la gravure, l'acceptèrent pour maître et pour juge, quoiqu'elles parussent placées en dehors de son territoire. Chacun était heu-

reux de lui prêter foi et hommage. On savait quelles magnifiques récompenses distribuait ce souverain. Les esprits les mieux doués gagnaient, se fortifiaient près de lui. On ne touchait pas sa main sans qu'un fluide magnétique se glissât dans vos veines.

Un de ses plus fervents adeptes fut un sculpteur nommé Lucas Fayd'herbe. Il avait vu le jour à Malines, le 19 janvier 1617, et reçut le baptême le lendemain dans la cathédrale de Saint-Rombaud ¹. Henri Fayd'herbe, son père, était en même temps peintre, doreur et poète ; il tenait boutique rue Sainte-Catherine, à l'enseigne du Saint-Esprit. Sa femme se nommait Cornélie Franchoys. Il fut le premier maître de son fils et lui enseigna les éléments du dessin. La mort l'ayant surpris au milieu de cette occupation paternelle, le 16 avril 1629, sa veuve épousa bientôt après le sculpteur Maximilien l'Abbé. Celui-ci voulut naturelle-

1. Tous les biographes indiquent le 20 janvier comme la date de sa naissance ; mais on conserve à Malines un journal manuscrit que tenait son père, et ce volume in-quarto nous apprend, au verso de la première page, que le célèbre statuaire fit son entrée dans le monde le 19, à quatre heures du matin.

ment faire de Lucas un statuaire et lui mit l'ébauchoir à la main. Le novice montra de brillantes dispositions, qui inspirèrent l'envie de le placer chez Rubens, pour y terminer ses études et y former son talent. Pierre-Paul le reçut comme élève en 1636. Il ne se borna point du reste à l'instruire, mais le logea dans sa maison et le traita comme un neveu ou un filleul. Le jeune homme sut mériter son estime et obtenir son amitié. Lorsque Rubens quittait la ville, c'était lui qu'il chargeait de garder son hôtel, de soigner les objets précieux qui l'ornaient. Le 17 août 1638, il lui écrivait de Steen la lettre suivante :

Mon cher et bien-aimé Lucas,

J'espère que celle-ci vous trouvera à Anvers, car j'ai grandement besoin d'un panneau, sur lequel il y a trois têtes de grandeur naturelle, peintes de ma propre main, savoir : un soldat en colère, ayant un bonnet sur la tête, et deux hommes pleurant. Vous me causeriez un vif plaisir en m'envoyant tout de suite ce panneau ; si vous êtes disposé à me l'apporter vous-même, vous ferez bien de mettre par-dessus un ou deux mauvais panneaux, pour le préserver et pour empêcher qu'on ne le voie en route. Il nous semble étrange de ne pas entendre parler des bouteilles de vin d'Aï, car celui que nous avions apporté avec nous est déjà bu. Sur quoi, je vous souhaite une bonne santé, de même qu'à Suzanne et à Catherine, et je suis de tout mon cœur, etc.

PIERRE-PAUL RUBENS.

P.-S. Veillez bien, avant de partir, à ce que tout soit fermé et qu'il ne reste point d'originaux dans l'atelier, soit tableaux, soit esquisses. Appelez également à Guillaume, le jardinier, qu'il doit nous envoyer en leur temps des poires de Rosalie, et des figues quand il y en aura, ou quelque autre chose d'agréable.

Mais Fayd'herbe ne s'occupait que par intervalles de ces soins domestiques. Il travaillait avec ardeur, modelant sans relâche d'après les dessins et les tableaux de son maître, qui gouvernait son imagination et lui faisait transporter d'un art dans un autre tous les caractères de son style. Le jeune homme exécuta de la sorte plusieurs figures, plusieurs groupes en ivoire, qui ornèrent d'abord le cabinet de Rubens et plus tard la collection de l'électeur palatin. Sous la direction du grand homme, Fayd'herbe parut assouplir les matières qu'il taillait. Le marbre, la pierre et le bois affectaient les lignes sinueuses des corps vivants; les draperies avaient l'air d'étoffes réelles. La fougue d'exécution, la richesse de détails qu'on admirait sur les tableaux de Pierre-Paul, on les retrouvait dans les sculptures de son élève. Par son entremise, Rubens semblait prendre possession de la forme plastique, comme il avait pris possession de la couleur et du dessin.

Trois ans et quelques mois de cette discipline fortifièrent tellement

le jeune homme, qu'il se sentit désormais capable de travailler seul. Pour lui assurer partout un bon accueil, Rubens lui donna une lettre de recommandation adressée à l'univers, sachant bien que tout le monde la lirait avec déférence. Déodat van der Mont avait déjà obtenu de lui un acte semblable. Voici la traduction littérale du certificat délivré par Rubens au hardi sculpteur animé de son esprit :

Anvers, 5 avril 1640.

Je soussigné, déclare et atteste par ce présent écrit qu'il est vrai que M. Lucas Fayd'herbe a demeuré chez moi pendant plus de trois années, comme mon élève, et que, vu les rapports qui existent entre la peinture et la sculpture, il a pu, à l'aide de mes conseils, par sa diligence et ses belles dispositions, faire les plus grands progrès dans son art; qu'il a exécuté pour moi différents ouvrages en ivoire d'un travail achevé et digne de louange, comme ces ouvrages le prouvent; que l'on distingue par-dessus tous les autres la statue de Notre-Dame, morceau d'une beauté ravissante, qu'il a fait dans ma maison, seul et sans que personne autre y ait mis la main, pour l'église du Béguinage de Malines; et que je ne vois pas qu'il y ait dans tout le pays un sculpteur capable d'y faire des améliorations. En conséquence, je crois qu'il convient à tous les seigneurs et magistrats des villes de lui accorder des faveurs, de l'encourager par des dignités, des franchises et des privilèges, afin qu'il s'établisse chez eux et embellisse leurs demeures de ses ouvrages. En foi de quoi j'ai signé ceci de ma propre main.

PIERRE-PAUL RUBENS.

Fayd'herbe n'avait quitté son maître et ami que pour se marier, car, le premier jour du mois suivant, il épousa Marie Snyers dans la cathédrale de Malines. Rubens lui écrivit à ce propos une lettre un peu libre, que nous allons néanmoins citer : on ne verra pas sans intérêt un sourire égayé la noble et intelligente figure du célèbre artiste, que la mort allait bientôt couvrir de sa pâleur.

Anvers, 9 mai 1640.

Monsieur,

J'ai appris avec grand plaisir que, le premier de ce mois, vous avez planté le mai dans le jardin de votre bien-aimée; j'ai l'espoir qu'il y prospérera et vous donnera des fruits en la saison. Ma femme, mes deux fils et moi, nous vous souhaitons cordialement, à vous et à votre femme, toute espèce de bonheur, un contentement parfait et durable dans l'état de mariage. Ne vous pressez point d'exécuter le petit enfant d'ivoire, car vous avez actuellement en main un autre ouvrage d'enfant, qui a une bien plus grande importance. Néanmoins votre visite nous sera toujours très-agréable. Je pense que ma femme se rendra sous peu de jours à Malines, pour aller à Steen, et alors elle aura le plaisir de vous adresser verbalement ses souhaits. En attendant, veuillez présenter mes salutations cordiales à M. votre beau-père et à Madame votre belle-mère. Votre bonne conduite, j'en suis sûr, leur rendra cette alliance de plus en plus

agréable. J'adresse les mêmes salutations à M. votre père et à Madame votre mère, qui doit rire sous cape de ce que le voyage d'Italie soit manqué, et qu'au lieu de perdre son fils chéri, elle ait au contraire gagné une fille, qui bientôt, avec l'aide de Dieu, la rendra grand-mère. Et sur ce, je suis toujours de tout mon cœur, etc. ¹.

Aussitôt qu'il fut domicilié à Malines, notre statuaire s'y fit recevoir dans la corporation de Saint-Luc : le diplôme traduit plus haut eut pour première conséquence une exemption de toutes les charges urbaines, que lui accorda l'autorité municipale.

Les souhaits du grand coloriste pour la fécondité de son mariage furent pleinement exaucés : Lucas Fayd'herbe eut six garçons et six filles.

Ce n'était pas seulement un habile sculpteur : il montra la même aptitude en fait d'architecture. On classe parmi ses principales constructions Notre-Dame d'Hanswyck, à Malines. Elle fut bâtie en 1678, et la hardiesse de la coupole excite l'admiration des connaisseurs ². Au centre de l'église, sous le dôme qu'il avait élevé, Fayd'herbe plaça contre les murs de soutènement deux bas-reliefs et deux bustes, ouvrages de son ciseau. Les bas-reliefs ou, pour mieux dire, les hauts-reliefs, car les personnages y sont presque tous en ronde-bosse, forment le travail le plus important qui nous reste de lui dans ce genre. L'un figure l'Adoration des bergers ; l'autre, le Messie accablé par le fardeau de la croix et tombant sur la route du Calvaire. Ce ne sont pas des sculptures à la manière antique, mais de vrais tableaux sculptés, comme ceux qu'on voit sur les portes du baptistère de Florence. L'esprit moderne ne se contente point de personnages détachés du monde extérieur : il aime à voir la scène où ils se meuvent, à découvrir derrière eux soit des objets naturels, soit des monuments, un coin de l'univers. Fayd'herbe avait d'ailleurs contracté chez son maître des habitudes de peintre. Ayant travaillé si longtemps d'après des tableaux, il affectionna toujours cette méthode insolite. Avant de commencer une œuvre étendue, il la faisait peindre à la détrempe et de la grandeur qu'elle devait avoir, par un nommé Jean Dehornes, qui habitait Malines et se servait uniquement de couleurs à l'eau.

1. *Lettres inédites de Pierre-Paul Rubens*, publiées par Émile Gachet, page 580 et suivantes.

2. Outre ce monument, Fayd'herbe a construit : 1° l'église de l'abbaye d'Everbode, achevée en 1670 ; 2° l'église des Jésuites ou de Saint-Michel, à Louvain ; 3° les églises de Saint-Pierre et de Leliendaël, à Malines ; 4° la façade de l'église du Béguinage, ainsi que son maître-autel, dans la même ville ; 5° le maître-autel de Saint-Rombaud, qui a 80 pieds d'élévation.

Sur le premier bas-relief, on voit Marie assise, qui porte l'Enfant-Dieu dans son giron, bien entouré de ses bras, car son seul abri est un hangar adossé contre une ruine ; aussi Joseph étend-il au-dessus d'elle et de son nourrisson la moitié du manteau qui l'enveloppe lui-même. Un coq, perché près d'eux, semble jeter son cri sonore. Voyez maintenant ces deux personnages qui offrent au Sauveur des œufs et de la volaille. Derrière eux, un vieillard met ses besicles pour examiner le Fils de l'Homme dans ses langes. Montés sur les restes d'une tour, deux petits bergers le considèrent du haut de cet observatoire. Un autre villageois tire par une corne et par la queue un bœuf mutin qu'il amène. Une laitière, le pot sur la tête, et un jeune rustre, s'appuyant contre un arbre et contre un mur, ont gagné un poste élevé, d'où ils aperçoivent aussi Jésus. Dans la campagne, on voit au loin un pâtre qui garde ses moutons, et plus loin encore tout un hameau. On pourrait transporter cette composition sur la toile, sans y rien changer.

Le second morceau a le même caractère pittoresque. L'Homme-Dieu vient de franchir les portes de Jérusalem. Derrière lui chevauchent des soldats, conduits par un chef hardiment posé, dont la monture caracole. Le Médiateur a fléchi sous le fardeau de la croix, il est tombé à terre et s'appuie sur les mains. Deux légionnaires et deux bourreaux soulèvent l'instrument homicide, pour que le martyr puisse se redresser. Des enfants, qui occupent une corniche, lèvent pathétiquement leurs mains vers le ciel, comme indignés des humiliations et des souffrances du Rédempteur. Une troupe nombreuse de cavaliers, de musiciens, un valet portant une échelle, gravissent un chemin tournant, bordé de constructions. Ces groupes et ces bâtiments forment la perspective. N'est-ce pas un second tableau en relief ?

Si Rubens avait exécuté lui-même ce double épisode, il ne lui eût pas imprimé un autre caractère, il ne l'eût pas modelé différemment. Ces simples mots suffiront pour donner au lecteur une idée juste du travail.

« Sous la main de Fayd'herbe, la pierre de taille, le marbre, le bois, les diverses matières semblaient perdre leur nature et s'assouplir, écrivait en 1783 Dominique van den Nieuwenhuysen. On en sera convaincu, si l'on examine les figures d'ivoire sculptées par lui pour son maître Rubens et dont quelques-unes se trouvent dans le cabinet de l'électeur palatin ¹. Il n'a rien fait de si beau en ce genre que la salière où il a sculpté un Triton, avec trois femmes nues et un petit amour. L'invention est de Rubens, Fayd'herbe ayant pris pour modèle une gravure

1. Elles ont dû passer à Munich, dans la collection des ivoires.

d'après ce maître : il a imité les visages, les nus, les costumes. Ce petit chef-d'œuvre appartient encore à la famille de l'auteur ¹. »

Fayd'herbe ne quitta jamais sa ville natale. En 1690, uni à sa femme depuis cinquante ans, il célébra le jubilé de son mariage. Cette fidèle compagne ne l'abandonna que trois ans après, le 19 décembre. Il n'était pas encore au terme de sa carrière et ne mourut que le 31 décembre 1697, dix-neuf jours avant d'avoir accompli sa quatre-vingt-unième année. On l'enterra, le 3 janvier 1698, dans la grande nef de Saint-Rombaud, vis-à-vis de la chaire. Deux de ses fils, Jean-Lucas et Henri, cultivèrent les beaux-arts : le premier réunit, comme son père, le talent du sculpteur à celui de l'architecte ; le second, qui avait pour la poésie une prédilection marquée, se laissa bercer par la mélodie de ses vers et ne tailla que de loin en loin quelque figure d'albâtre.

Outre ces héritiers naturels de ses goûts, Lucas eut d'autres élèves, parmi lesquels Nicolas van der Veken, J.-F. Bockstuins, J. van Delen, qui épousa une ses filles, et François Longmans.

Il était maigre, d'une stature au-dessous de la moyenne, et ressemblait beaucoup à Charles 1^{er} d'Angleterre. On voit son portrait gravé par Pierre de Jode, d'après Gonzalès Coques, dans l'ouvrage du notaire Cornille de Bie, qui en fait un pompeux éloge, suivant son habitude.

Le musée de Malines possède quelques ouvrages de sa main, et dans la maison que son fils, Jean-Lucas Fayd'herbe, avait construite et habitait, rue de Bruhl, se trouvent plusieurs groupes, plusieurs statues, et les modèles en petit des deux bas-reliefs que nous décrivions tout à l'heure. On les a encastrés sous un dôme de proportions réduites, imitant la coupole du monument où les originaux sont placés. La demeure et ces précieux restes appartiennent à la famille de Ravesteyn ².

Les autres productions de Lucas Fayd'herbe sont disséminées dans toute la Belgique ³, principalement dans les églises ; mais on ne jouit guère de leur beauté. Comme les fabriques, par ignorance et par amour de la propreté, les font sans cesse peindre à l'huile et qu'on étend la nouvelle couche sur l'ancienne, elles sont, pour ainsi dire, enveloppées d'un linceul. L'empâtement a fait disparaître tous les détails, a grossi les traits, éteint les yeux, caché la musculature et les veines. On ne voit plus, on ne peut plus apprécier que le sentiment général, l'attitude, le geste et

1. *Wekelyck Bericht voor de Provincie van Mechelen*, année 1783, p. 40 et 41.

2. Les renseignements inédits que contient cette notice proviennent des archives de Malines et de pièces authentiques. Elle est du reste complètement nouvelle pour la France, où l'on n'a jamais écrit un mot sur Fayd'herbe.

3. Voici les principales sculptures de Fayd'herbe que contient la Belgique :

la draperie : encore gagneraient-ils beaucoup à être délivrés de l'enduit malencontreux qui les émousse.

Michel compte parmi les élèves de Pierre-Paul un nommé Lucas Franquart, originaire de Bruxelles, d'abord peintre, puis architecte ¹. Lui seul parle de cet artiste. Les autres historiens ne mentionnent que Jacques Franquart, né à Bruxelles en 1577, la même année que Rubens par conséquent. Il cultiva en effet la peinture, l'art de bâtir, et montra du talent pour la poésie. Après avoir achevé ses études dans la péninsule italienne, il entra au service de l'archiduc Albert, bien avant que Rubens fût revenu de la terre des papes. Il ne se forma donc point sous ses yeux. Lucàs Franquart doit, en conséquence, rester, jusqu'à nouvel ordre, un personnage fantastique. Baldinucci, d'une autre part, désigne comme élève de Rubens le fameux architecte hollandais Jacques van Campen; mais c'est une assertion qu'il lance au hasard, comme une flèche perdue. Van Campen avait tenu le pinceau avant l'équerre; il s'était acheminé vers l'Italie pour perfectionner au delà des Alpes son talent de peintre; quand il abandonna la terre des papes, il était devenu architecte. Baldinucci affirme que ses pages colorées attestaient l'enseignement de Rubens : « Van Campen, dit-il, fut en outre assez habile dans la peinture, où il chercha toujours le naturel. Ses lignes sont conformes au goût de Rubens, son maître, quoiqu'il n'ait point dépassé, en fait de couleur, une certaine

1° Saint Rombaud triomphant, avec ses deux assassins à ses pieds; dans la cathédrale de Malines;

2° La tombe de l'archevêque Cruesen, faite en 1669; dans la même église;

3° Saint Charles Borromée communiant un malade; dans la même église, près du chœur;

4° Saint Joseph avec l'enfant Jésus, debout sur le globe du monde; travail placé en 1672 dans la même église, près du chœur;

5° Un bas-relief représentant l'Érection de croix; dans l'église Notre-Dame, à Malines;

6° Une statue de la Vierge, placée contre le premier pilier de la grande nef, dans la même église;

7° Les bustes de saint Augustin et de saint Ambroise; à Notre-Dame d'Hanswyck;

8° Les statues du Sauveur et de la Vierge; dans l'église du Béguinage, à Malines;

9° Le monument commémoratif du peintre Adrien de Bie, père de Cornille de Bie; dans l'église Saint-Gommaire, à Lierre;

10° Les statues des apôtres saint Jacques et saint Simon, adossées contre les piliers de la grande nef; dans l'église Sainte-Gudule, à Bruxelles;

11° Saint Joseph avec l'enfant Jésus, groupe en marbre fait pour l'église des Jésuites, à Bruxelles, et qui se trouve maintenant dans la chapelle du château de Seneffe.

1. *Histoire de Rubens*, page 355.

médiocrité; et il représentait le plus souvent des figures nues¹. »

Un art plus rapproché de celui où excellait le grand coloriste et où il est plus curieux, plus important, de constater son action féconde, c'est la gravure. Basan lui attribue quatre eaux-fortes : un saint François d'Assise recevant les stigmates, une Madeleine pénitente, une sainte Catherine dessinée pour un plafond, une Femme tenant une lumière, à laquelle un jeune garçon vient allumer son flambeau. Pontius ou Vorsterman a terminé au burin cette dernière planche, et Corneille Visscher l'a copiée; toutes étaient de la composition du maître. Ces essais, néanmoins, ne peuvent nous intéresser que faiblement : produits par un caprice de Rubens, ils n'étaient pas de nature à exercer une vive influence, à montrer aux chalcographes des routes nouvelles. Il fallait de grands ouvrages pour amener ce résultat : plusieurs de ses disciples, qui avaient d'abord animé la toile, préférèrent bientôt manier le burin, soit qu'un goût naturel leur imprimât cette direction, soit que le fameux peintre démêlât les vraies tendances de leur talent et les guidât vers le succès. Ils travaillèrent sous ses yeux, d'après ses conseils : leur style prit donc peu à peu toutes les qualités du sien; ils transportèrent sur le cuivre et le bois sa fougue, sa richesse de tons, sa vigueur, son audace; ils reproduisirent ses belles pages avec une adresse merveilleuse. Une foule d'artistes suivirent leur méthode, sans avoir étudié près de leur chef, et se piquèrent d'émulation. Pierre-Paul seul a eu, pour immortaliser ses travaux, une pareille phalange d'interprètes.

Nous citerons d'abord un des plus habiles, Lucas Vorsterman, le père, sur lequel nous allons donner pour la première fois quelques renseignements biographiques. Il vint au monde à Bommel, dans la Hollande, en 1578, et non pas à Anvers, comme on l'a toujours imprimé. Sous son portrait, gravé à l'eau-forte par Van Dyck, très-familier avec le modèle, se trouvent inscrits ces mots : *Lucas Vorsterman, calcographus Antwerpia, in Geldria natus*. Ayant appris la peinture chez Rubens, le grand homme lui conseilla de faire un détour et de suivre une voie latérale. Il est à croire qu'il dessinait habilement et montrait peu d'aptitude pour la couleur. De brillants résultats justifiaient l'avis de son maître. En 1619-1620, Lucas Vorsterman devint membre de la corporation de Saint-Luc, et, la même année, reçut un élève nommé Adrien Cas. Le journal le désigne comme étant à la fois marchand d'estampes et graveur. Il obtint le droit de bourgeoisie à Anvers le 28 août 1620; les registres l'appellent Lucas Émile Vorsterman, fils d'Émile, et constatent son origine hollan-

1. Tome XVII, page 56.

daise. Vers l'année 1627 il épousa Anne Vrancx, fille de Henri Vrancx et de Judith Geubels. Peut-être se mariait-il pour la seconde fois, car il avait alors quarante-neuf ans.

Une circonstance paraît démontrer que ses affaires prospéraient : la mère de sa femme étant venue à mourir, après avoir perdu son mari, le couple renonça par un acte légal, le 28 février 1631, à la part qui lui revenait dans la succession, en faveur de leurs frères, sœurs, beaux-frères et belles-sœurs. Devenu célèbre, Vorsterman fut appelé en Angleterre, où il travailla sans interruption pendant huit ans pour le roi Charles et pour le comte d'Arundel. Cette émigration dut avoir lieu vers 1634, le nom de l'artiste cessant alors de figurer sur le journal de Saint-Luc. Il termina ses jours entre le mois d'octobre 1666 et le mois d'octobre 1667. Les archives de la gilde mentionnent le paiement de sa taxe mortuaire dans ce laps de temps.

Il a gravé des morceaux d'histoire, des portraits et des paysages. « On trouve dans ses estampes, dit Basan, une manière expressive, beaucoup d'intelligence et un art admirable de rendre les étoffes, ainsi que les différentes masses de couleurs des tableaux qu'il copiait¹. » Il a exécuté quatorze planches d'après Rubens, parmi lesquelles on vante surtout l'*Adoration des mages* et la *Chute des anges rebelles*. Plusieurs morceaux de Gérard Zeghers, Van Dyck et autres peintres flamands ont été en outre reproduits par son burin.

Il forma deux élèves dignes de lui : Lucas Vorsterman le jeune, qui était son fils, et vit le jour à Bommel, comme son père ; Paul du Pont, que les écrivains nomment habituellement *Pontius*.

On ne connaît pas la vie de Lucas Vorsterman le jeune ; les Liggeren ne mentionnent ni son entrée en apprentissage, ni sa réception comme fils de maître. Les biographes prétendent qu'il vint au monde sur les bords de l'Escaut, en 1600 ; il serait alors né d'un premier mariage, qui est assez vraisemblable ; on croit qu'il mourut en 1675. S'il n'a pas toujours égalé son père, il a fait un certain nombre de planches qu'on peut mettre à côté des siennes.

Paul Pontius, né à Anvers en 1603, date qu'on peut lire sous son portrait gravé par Pierre de Jode², outre l'avantage de recevoir les leçons d'un graveur justement fameux, eut celui d'avoir Rubens pour guide et pour

1. *Dictionnaire des Graveurs*.

2. Ce portrait ornant l'ouvrage du notaire de Bie, rien n'était plus facile que d'y jeter les yeux ; on a cependant toujours fait naître Paul du Pont en 1600, et Kramm annonce que Nagler a établi d'une manière définitive la date de son début dans le monde à l'année 1596.

ami, Van Dyck pour protecteur et pour conseiller ¹. Il semble même avoir résidé dans l'hôtel de Pierre-Paul ². Un bon nombre de ses planches furent exécutées sous les yeux du grand homme. Peu d'artistes ont rendu aussi exactement une page coloriée. Non-seulement il dessinait d'une main ferme et hardie, mais il savait donner du caractère, de l'expression aux figures, charmer les yeux par la vigueur, la précision de ses tailles, faire un habile usage de l'ombre et de la lumière. Il réussit dans le portrait comme dans l'histoire. Les détails qui suivent ne se trouvent nulle part. En 1616, il était entré comme élève chez le peintre Osias Beet, où il avait appris à tenir le crayon; il obtint le grade de franc-maître en 1626-1627. Pendant l'année 1637-1638, il se fit recevoir dans la chambre de la Giroflée. Personne peut-être n'assistait plus régulièrement que lui au festin annuel des protégés de Saint-Luc. [Sa tête élégante, originale et fine, aux épais cheveux noirs, à l'œil vif et résolu, a été gravée à l'eau-forte par Van Dyck, au burin par Pierre de Jode. En 1648, il perdit sa seconde femme, Christine Hersselin, fille de Jean Hersselin, hôtelier à l'enseigne du *Lys*. Elle lui avait donné deux fils et trois filles. Chrétien Kramm signale comme la dernière trace de son existence la gravure, datée de 1645, ayant pour titre : *Les Marques d'honneur de la maison de Tassis*. Or, en 1647, il mit au jour le portrait de Léopold I^{er}, empereur d'Allemagne, longue tête d'homme simple et crédule, gravée d'après un tableau de François Luyx, cet élève oublié de Rubens, sur lequel nous avons jeté un peu de lumière; en 1648, l'image de Philippe le Roy; en 1649, celles de Henri, comte de Nassau, et de Léopold-Guillaume, gouverneur des Pays-Bas; en 1654, l'effigie de Christine, reine de Suède, d'après Juste van Egmont, type d'une femme belle, singulière, énergique, voluptueuse et fantasque, avec des yeux énormes; en 1657, le portrait de Baudouin van Eck, d'après Gonzalès Coques, tête pleine de noblesse, de calme et d'expression. Ce fut peut-être son dernier travail, puisqu'il mourut à Anvers le 16 janvier 1658, entre dix et onze heures du soir. Son service funèbre eut lieu chez les Dominicains : il avait voulu être enterré dans leur cimetière, parce qu'on n'y payait point les droits de sépulture exigés dans ceux des paroisses. Il demeurait sur le territoire de Notre-Dame, où il habitait la grande maison du *Lys*, qu'il avait achetée en 1638 des héri-

1. « Imprimis Rubenio placuit PAULUS DU PONT, sive Pontius, cui a magisterio LUCÆ VORSTERMAN ad se transgresso, suam ipsius effigiem sculpendam ille dedit, qualem supra originalem protulimus. Multa quoque Antonii van Dyck opera PAULUS idem sculpsit. » PAPERBROCHIIUS, *Annales Antverpienses*, t. V, page 230.

2. « Il a fait son apprentissage chez Lucas Vorsterman et a demeuré auprès de M. Rubens. » Inscriptio placée sous son portrait.

tiers de son second beau-père, Jean Hersselin. Paul Pontius avait été marié trois fois ; sa première femme, Catherine van Eck, lui laissa un fils nommé François, qui vivait encore en 1660 ; on connaît la seconde ; la troisième, Hélène Schryvers, porta son deuil ; elle avait eu de lui une fille, qui était en bas âge lorsqu'il termina ses jours. Une de ses dernières planches lui avait été commandée par le duc de Bournonville, lequel fit payer à sa veuve cinquante florins de Brabant, comme solde de compte, peu de temps après le décès de l'artiste ¹.

Près de Lucas Vorsterman, le père, sur le même niveau, prend la place qui lui est due, Pierre Soutman, le second chef des graveurs qu'inspira le génie de Rubens. Enfant de Harlem, il dut naître au plus tôt vers 1590. Il y a tout lieu de penser qu'il vint se mettre fort jeune sous la discipline de Pierre-Paul : Cornille de Bie le range parmi les élèves qui profitèrent le mieux de ses leçons. Les archives de Saint-Luc ne nous apprennent point quand il fut reçu franc-maître ; elles constatent seulement qu'il avait obtenu ce grade avant l'année 1619-1620, puisqu'il admit alors dans son atelier le novice Jean Timans. Elles le désignent comme étant à la fois peintre et graveur. Le 18 septembre 1620, il fut déclaré bourgeois d'Anvers. Il ne demeura qu'un certain laps de temps sur les bords de l'Escaut et alla derechef habiter sa ville natale. Le 21 avril 1630, il y épousa Gudule Frans, originaire comme lui de Harlem. Trois ans après, il devint juré de la corporation de Saint-Luc. Personne jusqu'à présent n'avait connu l'époque de sa mort : la vie l'abandonna le 16 août 1657, aux lieux mêmes où il avait vu le jour ; le 22, on l'ensevelit dans le transept méridional de la grande église ². Les cours de Varsovie et de Berlin l'avaient longtemps occupé, suivant tous les biographes ; mais il serait difficile d'établir à quelle époque ; il y a néanmoins apparence que ce fut entre les années 1620 et 1630, car les *Liggeren* ne le mentionnent pas une seule fois pendant cet intervalle, soit comme ayant assisté au festin annuel, soit pour tout autre motif. Cornille de Bie loue également ses portraits et ses morceaux d'histoire. Houbraken le range parmi les peintres les plus habiles de l'école anversoise et transcrit les éloges rimés que Samuel Ampzing a fait de ses toiles ³, en décrivant Harlem. Aussi paraît-il n'avoir jamais abandonné le pinceau, quoique ses œuvres coloriées soient devenues extrêmement rares. Il en existe une dans la galerie de

1. Quelques-uns de ces renseignements inédits m'ont été communiqués par M. Léon de Burbure, qui les a puisés aux sources les plus authentiques.

2. A. VAN DER WILLIGEN, *Notes historiques sur les peintres de Harlem*, pages 189 et 190.

3. *Le grand théâtre des peintres néerlandais*, tome I^{er}, page 76.

Cassel, qui représente, au milieu d'un paysage, Laocoon et ses deux fils étreints par des serpents. Il a gravé lui-même quelques-uns de ses tableaux. Ses estampes reproduisent avec une extrême fidélité les maîtres qu'il copie : on y retrouve non-seulement leur clair-obscur et le genre des étoffes, mais jusqu'à leur manière de peindre. Il forma cinq élèves d'un mérite exceptionnel : Jonas Suyderhoef, Cornille Visscher, de Leeuw, Loys, Sempel, qui signe quelquefois Sompelen.

Le premier, venu au monde à Leyde en 1613, se rendit fameux par la hardiesse de son burin et surpassa son maître. Il s'attacha plus à produire de l'effet qu'à ranger symétriquement et régulièrement ses tailles, qu'à obtenir des tons doux et harmonieux. « Il avançait beaucoup ses portraits à l'eau-forte, avant de les terminer au burin, et il a supérieurement réussi dans ce genre de gravure ¹. »

Cornille Visscher, né en 1629 à Harlem, y entra dans la corporation des artistes comme fils de maître. Il savait à fond tous les secrets de son art, peignait, pour ainsi dire, avec sa pointe et son burin, donnait du ton et de la couleur aux objets les plus divers, rendait aussi bien les œuvres fortes et hardies que les toiles douces et moelleuses : on retrouve dans ses gravures la touche des maîtres. S'il a pris souvent Rubens pour modèle, il a retracé beaucoup de productions italiennes et hollandaises. Tourmenté dès sa première jeunesse par la gravelle, il supportait ses maux avec une patience exemplaire. Une servante âgée, qui lui donnait des soins et le voyait souffrir avec résignation, faisait toujours son éloge. Peu de temps avant de mourir il lui offrit un exemplaire de son portrait, gravé par lui-même en 1649, où il s'était représenté avec un bonnet sur la tête et un burin entre les doigts. Son courage ne le préserva pas d'une fin précoce : il termina son existence courte et pénible en 1658, âgé de vingt-neuf ans, comme Paul Potter. Il avait, comme lui, assez travaillé pour se rendre immortel.

Jean Loys, Sompel et Guillaume de Leeuw eurent tous les trois la ville d'Anvers pour patrie; les deux premiers vinrent au monde en 1600, le dernier naquit en 1603. Ils ont beaucoup gravé d'après Rubens et Van Dyck, soit des portraits, soit des tableaux d'histoire. Leur séjour en Hollande eut pour conséquence de leur faire reproduire aussi maintes compositions de Rembrandt, Honthorst, Jean Livens et autres coloristes du pays.

Jean Witdoeck, né à Anvers en 1604, ne fut pas élève de Rubens. comme on l'a imprimé partout jusqu'ici. mais débuta chez Cornille

1. BASAN, *Dictionnaire des Graveurs*.

Schut ¹, d'où il passa chez Vorsterman le père, en 1630-1631; il y puisa comme principe d'esthétique une haute admiration pour le chef de l'école anversoise. Il fut reçu franc-maître en 1631-1632, avec les qualifications d'enlumineur, marchand et graveur. Il épousa, le 24 juin 1642, dans l'église Saint-André, Catherine Gommaerts, fille de Jacques Gommaerts et de Barbara Prins.

Guillaume Panneels est un des trois disciples de Rubens, qui se trouvent, par exception, désignés comme tels sur les registres de Saint-Luc. En 1627-1628 il fut reçu franc-maître; il n'était pas encore marié, puisqu'il entra dans la confrérie des vieux garçons, à la même époque. Fier de l'enseignement du grand homme, il a souvent mis à la suite de son nom : *disciple de Rubens*. Il semble avoir résidé de bonne heure à Francfort-sur-le-Mein : une *Adoration des Mages*, gravée à l'eau-forte en 1630 et dédiée à Guillaume van Haecht, peintre anversois, porte effectivement cette marque d'origine : *Ex inv. Rubenii fecit discip. ejus Guiliel^o Panneels, Francofurti ad Manum*, etc. Il avait pour son maître une si grande vénération, que trente et une pièces de sa main, sur trente-trois, reproduisent des tableaux de Pierre-Paul. Ses planches sont en général de dimensions restreintes, vigoureuses, spirituellement touchées; mais son dessin donne prise à la critique. Il le négligeait souvent dans les chairs, c'est-à-dire aux endroits qui exigent le plus de soin et d'attention.

Rubens forma aussi un graveur sur bois, Christophe Jegher ². On assure qu'il avait vu le jour en Allemagne vers 1590, mais sans fournir aucune preuve de son origine teutonique. Il fut reçu franc-maître à Anvers pendant l'année 1627-1628. Sa manière plut tellement au prince de l'école flamande, qu'il lui fit graver sous sa direction des pièces importantes, dessina même pour lui des modèles; il publiait ensuite les planches. Christophe acheta les bois quand son maître fut mort, pour vendre lui-même ses gravures. Les ordres monastiques et les églises lui commandaient de pieuses images que l'on distribuait aux fidèles. Le 15 octobre 1629, la fabrique de Saint-André lui paya douze florins, pour avoir gravé sur plomb la statue du patron de l'église, au moment où on la plaçait. Entre la Noël 1642 et la Noël 1644, le clergé de Notre-Dame lui acheta cinq cents exemplaires d'une gravure mystique, le *Jubilé des sept autels*, moyennant huit florins seize sous, y compris la fourniture du papier. Il n'y avait point de quoi l'enrichir. Son art a fait tant de progrès

1. *Le Cabinet d'or*, page 473.

2. Prononcez *Jegherr*.

depuis la première moitié du xvii^e siècle, que ses planches nous causent maintenant une certaine surprise. Ce sont de vastes estampes, rudement exécutées, pour lesquelles on a dû faire usage de cormier, de poirier ou d'un autre bois indigène. Leur aspect rude et sauvage ne manque pas d'expression ni de caractère. La fougue de Rubens prend là un air de barbarie très-dramatique.

Les deux frères Adams furent encore attirés dans le cercle intellectuel de Rubens. Ils étaient nés à Bolswert, en Frise, d'où leur vint le nom par lequel les désignent tous les historiens. L'aîné, Boèce, avait vu le jour en 1580; Schelte, en 1586. Ils tenaient à Anvers une boutique de marchands d'estampes et gravaient eux-mêmes sans relâche. Rubens professait une grande estime pour leur talent; il admirait surtout le plus jeune, avec lequel il vivait dans l'intimité. Boèce imita la manière libre et saisissante de Cornille Bloemaart; Schelte de Bolswert ne suivit que son propre goût. Il sut allier avec une adresse étonnante le travail du burin et celui de l'eau-forte. On remarque dans ses planches presque tous les mérites que comporte son art. Nul n'a mieux reproduit les œuvres de Pierre-Paul. Il ne manque à ses belles pages que la couleur pour égaler les originaux.

Ces artistes furent suivis par une légion entière de graveurs, qui, sans être en rapport avec le chef de l'école anversoise, s'approprièrent son style et copièrent ses tableaux. Ils marchaient sur les pas de ses premiers interprètes, ou modifiaient jusqu'à un certain point leurs méthodes, mais ne s'en éloignaient pas beaucoup. M. Émeric David a si bien caractérisé leurs tendances, que je crois devoir transcrire ses paroles :

« Rubens, dit-il, fit faire à l'art des progrès que, malgré le mérite des artistes précédents, on peut regarder comme prodigieux. Marc-Antoine, Albert Dürer, Lucas de Leyde, Corneille Cort, Augustin Carrache, Goltzius, les Sadeler, avaient porté à une grande perfection, chacun dans la partie qui lui était propre, l'art de dessiner, de rendre les effets des passions, de ménager la lumière, de maîtriser le burin : Rubens voulut, en surmontant les plus grandes difficultés, enseigner aux graveurs à exprimer encore la vivacité ou la faiblesse des couleurs locales, à transporter, pour ainsi dire, dans une estampe, par ce moyen, les nuances variées d'un tableau; et il eut le mérite d'y réussir. Ce grand peintre forma des graveurs parmi ses élèves, et appela auprès de lui les plus habiles maîtres de l'Allemagne et des Pays-Bas. Pierre Soutman, Lucas Vorsterman, devinrent, sous son inspection, les chefs de son école. Boèce et son frère Schelte Bolswert se montrèrent leurs dignes rivaux.

De Leeuw, Suyderhoef, Corneille Visscher, Loys, Sompelen, furent élèves de Soutman; Pontius, élève de Vorsterman, forma Ryckman et Nicolas Lauwers¹; Witdoek reçut des leçons de Rubens; Guillaume Hondius fut dirigé par Van Dyck; Clouet, Marinus² et Pierre de Jode le jeune s'appliquèrent à imiter ces divers maîtres, sans être comptés parmi leurs élèves.

« Comment parler dignement de tant d'hommes illustres? Qu'il suffise de nommer quelques-uns de leurs plus beaux ouvrages. Qui ne se rappelle, au nom de Vorsterman, la *Descente de croix* d'Anvers, la grande *Adoration des rois* d'après Rubens, le *Christ mort sur les genoux de la Vierge* d'après Van Dyck? Qui n'a présents à l'esprit la *Cène*, d'après Léonard de Vinci, la *Chute des réprouvés*, le *Christ au tombeau* d'après Rubens, gravés par Soutman; la *Thomiris* et le *Saint Roch* intercédant pour les pestiférés, gravés par Pontius; la *Paix de Munster*, les *Bourgmestres*, la *Chasse aux lions*, et tant de beaux portraits, gravés par Suyderhoef; l'*Adoration des mages*, le *Triomphe de la nouvelle Loi*, par Lauwers; ces estampes où, dans des sujets moins relevés, brille un talent peut-être plus grand encore: le *Vendeur de mort aux rats*, la *Faiseuse de beignets*, la *Bohémienne*, les portraits de Cooppérol et de Bouma, par Corneille Visscher; et enfin ce chef-d'œuvre accompli, prodigieux pour la justesse de l'expression, pour la transparence et la fermeté du coloris, le *Couronnement d'épines*, gravé d'après Van Dyck par Schelte Bolswert? Louer ces savantes productions, ce serait presque redire les beautés qui constituent toutes les perfections de la gravure.

« Chacun de ces grands artistes a cependant des talents et un caractère particuliers. Soutman, Visscher, Suyderhoef, ont mêlé l'eau-forte avec le burin; Vorsterman, Bolswert, Pontius, Witdoek, ont employé le burin pur. Le travail de Soutman est tantôt fin, moelleux, régulier, tan-

1. Nicolas Lauwers, originaire de Leuze, dans le Hainaut, qu'Immerzeel et Chrétien Kramm font naître en 1620, fut reçu membre de la corporation de Saint-Luc, à Anvers, cette année même. En 1635-1636, deux élèves entrèrent dans son atelier, Henri Snyers, Gilles de la Forgie.

2. Pierre Clouet, entré comme élève chez Théodore van Meerlen, en 1643-1644, devint franc-maître en 1645-1646. Il fut doyen de Saint-Luc, épousa Jacqueline Bouttats et mourut le 29 avril 1670. Son service funèbre eut lieu le 3 mai et coûta 16 florins 6 sous. Jacqueline décéda le 25 août 1691. Tous deux furent enterrés dans l'église des Grands-Carmes, à Anvers.

Marinus Robyn van der Goes, reçu comme élève, en 1630-1631, dans l'atelier de Lucas Vorsterman, promu au grade de franc-maître en 1632-1633, fut enterré le 27 avril 1639 à l'église Saint-Jacques, sous une pierre sépulcrale. Son service n'eut lieu que le 30: c'était un office simple, de 1^{re} classe.

tôt rude et heurté; on y voit en opposition des blancs purs, souvent fort étendus, et des ombres très-énergiques; ce maître semble avoir inspiré tout à la fois et Rembrandt et l'école de Rubens. Vorsterman excelle dans l'art de représenter la magnificence des draperies; le burin de Visscher répand le feu de la vie dans les méplats des muscles et dans les ondulations de la peau. Soutman, Vorsterman, Witdoek, Pierre de Jode, ont quelquefois dans leur faire, si nous osons le dire, un peu de rudesse; Pontius, Visscher, sont toujours moelleux. Habile à graduer les lumières, Visscher couvre presque entièrement le cuivre de ses travaux; Vorsterman, Bolswert, par un autre principe, laissent éclater plus de blanc.

« Quels sont les procédés de ces grands maîtres? Nous l'avons dit: ils emploient avec une convenance parfaite tous ceux que l'art a inventés, tous ceux que le génie leur suggère; ils n'en laissent dominer aucun. C'est la multiplicité de leurs moyens qui produit l'incomparable richesse de leurs teintes ¹. »

Nous avons voulu savoir combien de graveurs fameux a produits la brillante école d'Anvers: nous en avons trouvé quarante-neuf, et notre énumération ne doit pas être complète ². Outre les dix-huit que nous avons nommés ou que mentionne Émeric David, nous citerons François van den Wyngaerde, Eynhoedts, Conrad Waumans ³, Jacques Neefs, Spruyt, François van den Steen, André Stock, Pierre de Balliu, Natalis, Alexandre Voet, Egbert van Panderen, Jean-Baptiste Barbe, tous noms

1. ÉMERIC DAVID, *Histoire de la gravure*. L'importance de cette citation doit en excuser la longueur: il était inutile de recommencer un travail si bien fait.

2. Il existe deux catalogues spéciaux des gravures faites d'après les toiles et dessins de Rubens, l'un par Hecquet, l'autre par Basan. Il faut y joindre le volume intitulé: *Catalogue de la plus précieuse collection d'estampes de P. P. Rubens et d'Antoine van Dyck qui ait jamais existé, recueillie avec beaucoup de soin et de frais par messire Del Marmol, en son vivant conseiller au conseil souverain de Brabant* (1794, sans nom de ville), et les notes complémentaires que renferme l'ouvrage de Michel, à partir de la page 329.

3. Conrad Waumans, qui, d'après Immerzeel et Chrétien Kramm, serait né en 1630 et aurait appris la gravure chez Pierre de Balliu, entra comme élève chez Pierre du Pont en 1633-1634 et devint franc-maître en 1636-1637.

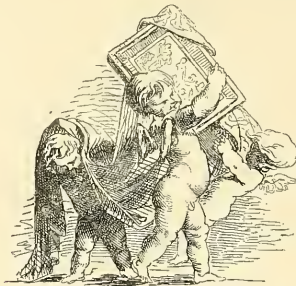
François van den Wyngaerde, entré comme élève chez Paul du Pont en 1627-1628, fut reçu franc-maître en 1646-1647. Il avait épousé une demoiselle Marie Cruyt. Il était capitaine d'une compagnie de la garde bourgeoise à Anvers, et termina ses jours le 17 mars 1679: on l'enterra dans l'église des Grands-Carmes, où sa femme vint le rejoindre assez longtemps après, le 23 novembre 1690.

Je supprime une foule d'autres renseignements que j'ai entre les mains, quoiqu'ils rectifient toutes sortes d'erreurs. L'histoire de la gravure en Belgique serait une seconde étable d'Augias à nettoyer.

bien connus des amateurs d'estampes. Nous terminerons par Corneille Galle le jeune, et par son disciple Edelinck, que l'on a surnommé le Rubens de la gravure. Avec l'aide de deux autres Anversois, Pierre van Schuppen, Nicolas Pitau, il a contribué à former l'école française, à l'élever au point de glorieuse perfection qu'elle atteignit sous Louis XIV. Ces nombreux artistes fourniraient la matière d'un volume, si on voulait analyser leur talent et décrire leurs ouvrages. L'art fondé par Pierre-Paul ressemble à une contrée vaste, fertile et pleine d'accidents, d'où l'œil découvre sans cesse des perspectives inconnues. En ce moment même, lorsque nous allons déposer notre bâton de voyage, nous apercevons au loin des régions nouvelles, que nul n'a explorées.

Si le génie de Rubens fut unique sous certains rapports, sa destinée n'a peut-être pas eu d'égale. Je doute qu'un seul peintre ait exercé pendant sa vie et après sa mort une influence aussi étendue, aussi variée. Nous ne l'avons pas suivie à la trace hors de son pays. Elle a néanmoins embrassé le monde depuis deux cents ans. Pour ne citer qu'un exemple, Watteau me paraît avoir puisé le secret de sa manière dans les ébauches et les paysages de Rubens, comme David Teniers le jeune. La nouvelle école française l'a beaucoup étudié. Tant que ses toiles ne seront pas tombées en poussière, tant qu'un reflet de sa puissante imagination les éclairera, tous les artistes, quel que soit leur âge, pourront y chercher d'utiles, de savantes et délicates leçons.

ALFRED MICHIELS.



LES INDUSTRIES DE LUXE

A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE



L'UNION centrale des Beaux-Arts appliqués à l'Industrie a presque réalisé, par la composition de ses expositions bisannuelles, une partie du problème qu'on essaye de résoudre à propos des Salons. Ses expositions sont dues à l'initiative privée, elles fonctionnent en dehors de toute attache gouvernementale, elles ne renferment que le nombre d'objets suffisant pour exciter l'attention et ne point fatiguer l'esprit, elles tiennent

le public au courant des oscillations du goût dans les industries de haut luxe.

Celle de cette année est sensiblement supérieure aux précédentes. Il y a plus d'ordre dans le rangement général, les grandes maisons ont fait plus de frais dans l'appropriation de l'emplacement et l'abondance des morceaux exhibés, l'émulation a été plus vive et mieux entendue.

Je ne sais si le public a été plus, aussi, ou moins nombreux. C'est l'affaire des tourniquets. Mais il m'a semblé, toutes les fois que je l'ai suivi, le dimanche surtout, qu'il examinait avec intérêt des vitrines plus riches et plus agréables que jamais.

Cette tendance de la foule à comparer les objets qu'elle voyait dans la nef avec ceux qu'elle venait de voir dans les salles du Musée oriental est un des résultats les plus importants qu'aient obtenus, dans ces der-

nières années, les efforts combinés de la presse artiste et de l'Union centrale. Élever la moyenne du jugement général, c'est nécessairement provoquer une élévation correspondante dans la production. Or l'incontestable succès des œuvres orientales, — en dégagant ce qui est de pure mode et transitoire, — montre un sens esthétique sinon plus large, au moins plus affiné.

La Renaissance et les siècles qui ont suivi ont produit d'admirables morceaux, mais ces morceaux procédaient toujours, de près ou de loin, de l'imitation de styles antérieurs, du style latin surtout. Il y avait donc dans cette méthode, — quelques chefs-d'œuvre, je le répète, que certaines individualités aient produits, — le germe d'un système appauvrissant. En effet, après avoir répété le style romain comme les Italiens, comme les Valois, comme Louis XIV et tout le xviii^e siècle, on en tomba un beau jour à ce style empire que chacun connaît. L'erreur fut aussi grande chez les artistes industriels romantiques : ils firent du Moyen Age grimaçant et de la Renaissance postiche.

Les Grecs, le Moyen Age français, les nations orientales dans leur généralité, n'ont jamais éprouvé de décadences semblables à celles des temps modernes, parce qu'ils puisaient leur inspiration à l'éternelle source de Jouvence, dans la Nature. Si bas que soit tombé l'art dans certains pays, dans le Maroc, par exemple, ou la Turquie, encore trouve-t-on dans les poteries à un sou, dans les tapis vulgaires, dans les étoffes pour le bas peuple, dans tout ce qui a échappé, par son humilité, à la gangrène du goût européen, une originalité de composition, une simplicité de formes, une hardiesse de décor que nous souhaiterions à nos faïences, à nos moquettes, à nos cotonnades si bien manufacturées. Les artistes qui les composent, — car ce sont là de réelles pensées d'artistes jaillissant de cerveaux non éduqués, — n'ont que de brèves séries d'idées ; mais ces idées sont la traduction innocente d'observations justes : la sérénité d'un nuage blanc passant sur un ciel bleu, l'éclat d'un pavot rouge au bord d'une prairie verte, l'harmonie des pétales ovoïdes d'une tulipe, la cadence de la marche d'une jeune fille. Sur ces thèmes naïfs, l'imagination peut broder les variations les plus fantaisistes : le nuage n'aura jamais la même forme, le pavot le même flamboiement, la tulipe la même courbe, la jeune fille la même silhouette. Donc le vase, le tapis, la broderie, se rajeuniront à chaque création nouvelle et formeront de nouveaux types.

Le public français commence à entrevoir ces principes, nouveaux pour lui, et si féconds ! Il s'intéresse instinctivement aux colorations énergiques, aux saveurs variées et capiteuses de ces fruits éclos dans le pays du soleil. Cette curiosité, cette attention, présagent des temps plus heureux. Ce

n'était point les artistes qui nous manquaient, c'était un public qui les comprit. Ils vont pouvoir oser.

Certes, personne ne veut que nous devenions des Japonais ou des Chinois. L'erreur serait aussi grande que celle de nos pères, qui essayèrent un instant des toges romaines et des lits étrusques. Il nous faut un style actuel, moderne, contemporain, répondant à nos idées sur le confort, sur la convenance, sur l'agrément, sur l'économie relative. Nous sommes, et pour longtemps encore, une nation de barbares fort épris des mœurs, des arts, de [la littérature, même de la politique de nos vainqueurs. Le carcan latin nous a pelé le cou. C'est donc pied à pied qu'il nous faut reconquérir notre patrie. Mais telle est la qualité de notre sang, que nous ne consentons jâmais à l'esclavage que pour un temps et que nous devenons d'ordinaire, par absorption, les maîtres et les tyrans de nos vainqueurs. Depuis le xvii^e siècle, c'est nous qui donnions le ton à l'Europe. Depuis vingt ans nous avons visiblement baissé, et nous savons pourquoi. Aujourd'hui notre génie national, si vif, si hardi dans ses pointes, doit pousser au cœur de l'ennemi. Il a à désapprendre et à étudier sur de nouveaux principes. L'étude attentive, intelligente, graduée, patiente des styles orientaux peut nous donner une nouvelle avance sur l'Angleterre, notre plus sérieuse rivale; mais il ne faut pas compromettre par des abus cette possibilité de victoire.

On rencontre à chaque pas, dans la nef de l'Union centrale, l'imitation plus ou moins littérale, plus ou moins interprétée des produits orientaux : dans les métaux, dans la céramique, dans les tissus.... j'allais ajouter dans la toilette des femmes; car c'est depuis l'Exposition universelle qu'a prévalu cette ceinture à la japonaise, qui se noue derrière le corsage et forme un nœud énorme, et le khol, qui agrandit les yeux en traçant son sillon bleu à la commissure des paupières, nous vient aussi des harems de la Perse.

Il est déjà curieux d'observer quel parti ont tiré nos dessinateurs et nos fabricants parisiens de la copie ou de l'interprétation libre de ces modèles. En tête des tentatives les plus franches, à mon sens, et que le succès a légitimées, il faut placer les émaux cloisonnés de M. Falize aîné. L'idée première appartient à M. Reiber, l'intelligent fondateur de l'*Art pour tous*. Il y avait à l'Exposition universelle, chez MM. Christoffe, — à la maison desquels est attaché M. Reiber comme directeur des travaux d'art, — de petits vases et des petits flacons en cloisonné, mais d'une coloration trop tendre et d'un dessin hésitant. M. Falize est allé plus franchement au but. Il a feuilleté les albums japonais, et il y a trouvé

une mine en quelque sorte inépuisable de sujets tout composés ou de motifs : les grues fendant le ciel azuré, les carpes miroitant dans l'eau verte, les mésanges faisant plier les roseaux frêles, les papillons cherchant les pêcheurs en fleur, la lune glissant derrière une brindille pendante de bouleau, un éventail ouvert, un fruit vermeil, une pivoine épanouie. M. Tard a apporté à M. Falize l'utile concours d'un praticien patient, habile et instinctivement coloriste. Et nous avons vu sur des broches, sur des boutons de manchettes, sur des boucles d'oreilles, sur des flacons, sur des boîtiers de montre, sur des plaques serties dans une reliure, des colorations hardies et fines : le noir près du rose fané, le jaune abricot associé au rouge antique, le brun ravivant le vert d'eau, le blanc crémeux servant de fond à des détails bleu ferme. Le dessinateur a eu le tact de ne point sortir du style de dessin et des rapports de tons offerts par les originaux. C'est ainsi qu'il faut faire, sinon on reste un vulgaire copiste.

Ces bijoux s'associent très-bien aux étoffes voyantes que les femmes portent aujourd'hui. C'est là la raison de leurs succès, car le prix en est élevé. Il ne pourra guère baisser, car il faut tenir compte des difficultés de la fabrication et de l'unité du modèle. C'est avec une pince que l'on plie et que l'on dispose sur champ les minces bandes d'or dont l'épaisseur enclôt les alvéoles remplies d'émail. M. Tard excelle dans ce travail, ainsi que dans la cuisson et le poli définitif qui ne doit pas trop mordre. On a essayé de pasticher ces cloisonnés en estampant une feuille de cuivre ou d'or, et en obtenant ainsi un moule pour l'émail qui se peut répéter à satiété. Mais le résultat est sans finesse, sans mordant, et n'a guère produit que ce que le commerce parisien qualifie de « camelote. »

MM. Christofle, toujours je pense sous l'impulsion de M. Reiber, ont mis en œuvre un des plus intéressants procédés de la science industrielle moderne pour imiter les incrustations sur métal. Ces incrustations d'or ou d'argent ou de cuivre, dans l'or, l'argent ou le bronze, ne se peuvent obtenir que dans des pays où le prix de la main-d'œuvre est à peu près nul, où la patience de l'artiste est en quelque sorte inusable. Il trace à la pointe fine son dessin sur les flancs des vases, sur les reliefs des bijoux, ou sur la surface de la plaque, puis il creuse avec un burin un sillon d'égale largeur et de profondeur égale, puis il martelle l'or, l'argent ou le cuivre, jusqu'à ce que celui-ci ait rempli tout le sillon et qu'il fasse corps avec la masse : enfin, il passe au tour, ponce les inégalités et donne le dernier poli. La science occidentale a singulièrement simplifié cette longue série de minutieuses opérations. On trace le sillon à l'aide d'un acide,



VASE AVEC FIGURES REPOUSSÉES, PAR M. WECHTE.

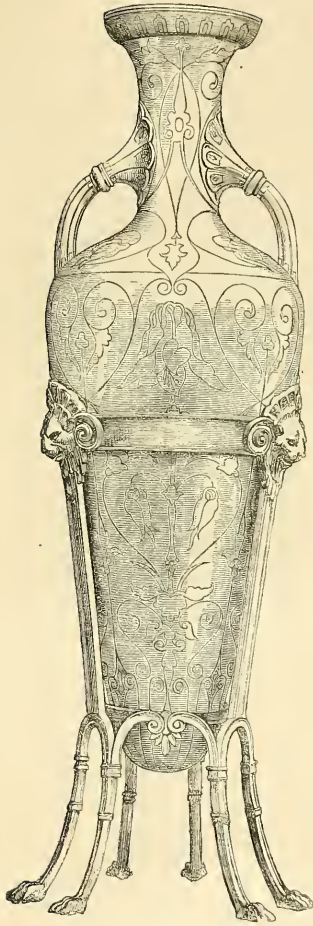
absolument comme on grave une eau-forte, puis à l'aide de la pile galvanique on emplît ce sillon d'un dépôt de métal brillant. Quelques heures suffisent là où il fallait quelques années ! Le résultat est-il le même ? A peu près oui. Cependant à peu près seulement. En voici la raison. L'eau-forte ne peut tracer un fossé dont les revers soient aussi nets que le passage du burin, analogue à celui du soc de la charrue ¹. Puis la matière déposée ne semble pas aussi compacte que lorsqu'elle a été martelée. Donc le résultat final ne donne pas une unité d'aspect aussi absolue, aussi définitive que dans les incrustations anciennes. Certains vases chinois, — un surtout que M. Jacquemart citera peut-être et qui porte sous la base la marque d'un don honorifique fait par l'empereur de la Chine — sont veinés d'argent comme les lacets clairs ou foncés qui courent dans le cœur d'une agate.

En somme ces résultats sont surprenants. Ils sont tout à fait singuliers lorsque l'incrustation a conservé une légère saillie, un relief. Il reste à trouver des patines aussi transparentes, aussi chaudes que celles des Chinois. Les patines actuelles sont un peu louches, et manquent de charme. Il faut aussi appliquer à ces plateaux, à ces services à thé, des décors européens et ne plus copier.

Je n'insiste pas sur les autres envois de MM. Christoffe; leur reproduction, identique aux originaux, de toutes les pièces du trésor d'Ildesheim a été récemment citée et appréciée ici même. Leurs services d'orfèvrerie sont fort beaux et marquent un goût soutenu.

L'Union centrale a réuni dans un salon qui lui est propre quelques pièces de l'œuvre de Wechte, et l'on peut se faire une idée approximative du génie de cet éminent artiste. Il était, à mon sens, habile, trop habile modeleur de figurines. Il a abusé des personnages isolés et des personnages de haut-relief qui, par la saillie, rompent la sérénité des lignes courbes, bossuent le flanc des vases, rendent invraisemblables les anses et les couvercles. Wechte, on peut s'en convaincre en jetant les yeux sur le bois qui accompagne ces lignes, ne laissait presque plus place à l'ornementation pure. La forme générale est comme dévorée par tout ce monde qui se cambre, se heurte, s'enlace depuis la base jusqu'au faite. On éprouve une sensation analogue à celle que font pour les yeux les fourmis en émoi sur une fourmière. Il y a un déplacement continu de lumière, d'ombres et de reflets. C'est l'extrême exagération du principe de la Renaissance italienne : la création d'œuvres agréables quant

1. Quelques-uns des objets de MM. Christoffe, les petits surtout, sont gravés au burin.



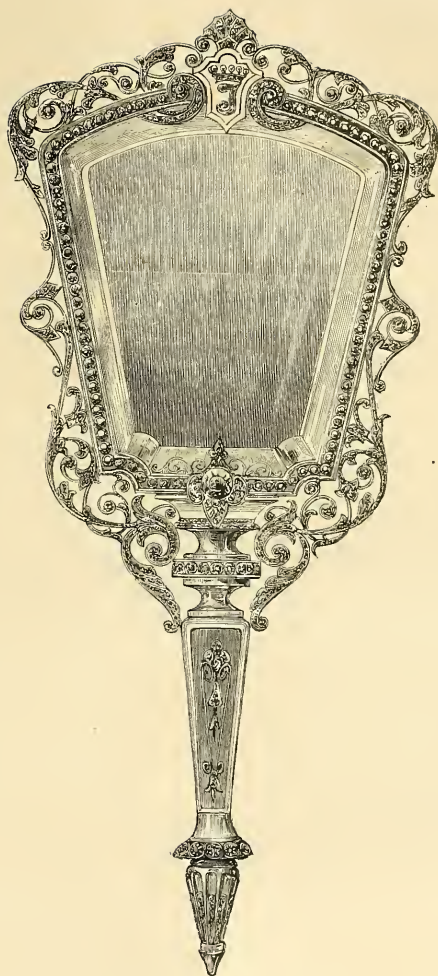
VASE AVEC DÉCOR NIELLÉ,
exposé par M. Froment-Meurice.

au talent de l'artiste qui les a modelées, mais d'un effet décoratif assez maigre à distance.

Je n'hésite pas, pour ma part, à préférer à celle-ci les œuvres exposées par MM. Fannièro frères. Elles sont élégantes, solides et possibles. J'y retrouve des morceaux que j'avais signalés autrefois: des salières, des surtouts, des corbeilles à fruits pour un prince russe; le pot à bière qui a été gravé dans la *Gazette*, augmenté cette fois d'une chope et d'un plateau; enfin ce vase pour les courses dont l'allure est si fière. Rien n'est plus aimable dans son jet que ces Amours qui volent auprès des chevaux engagés à mi-corps dans la panse du vase et qui, malgré leurs ailes, vont être dépassés par eux. Le dessin de toutes ces figurines de nymphes et de sirènes est sobre et d'un goût très-approprié à sa destination. La bijouterie de MM. Fannièro est un peu monotone, et j'y voudrais des brillants plus accentués.

L'exposition de M. Émile Froment-Meurice est extrêmement remarquable. On y retrouve la tradition d'une paternité artiste. On y sent aussi une direction sévère qui attache un grand prix à la loyauté de l'exécution. Ce n'est qu'au prix de grands sacrifices qu'un chef d'établissement peut maintenir les œuvres qui sortent de sa maison à la hauteur de son goût personnel. Le bon marché a envahi tout. Le faux imite le vrai presque à s'y méprendre. Il y a eu dans le goût, dans les mœurs et le luxe surtout, de grands revirements. La femme — cet être à qui nous pardonnerions si volontiers des actes futiles — s'est faite, je ne dirai pas économe, parce que je ne serais pas cru, mais calculatrice. Elle ne commande plus de bijoux, elle achète des diamants, parce que c'est une valeur fixe, réalisable sans autre perte que celle du cours du marché à un moment donné. Le temps n'est donc plus aux bracelets, aux broches, aux châtelaines, rêvés par une imagination délicate, compris par le fabricant de goût, commandés à un artiste habile, livrés par un ouvrier soigneux. Je suis tout surpris de retrouver encore des bijoux analogues à ceux qui charmaient mes yeux de jeune homme, dans la vitrine de M. E. Froment-Meurice, et je le loue de sa persévérance. J'ai vu cet été en province, dans l'écrin d'une jeune mariée, un collier en or dans le goût, ingénieusement francisé, de la collection Campana : certes il passera un jour du col de la dame dans la collection du mari.

M. Émile Froment-Meurice, orfèvre en même temps que bijoutier, poursuit avec un goût très-particulier l'association des pierres dures avec le métal. Sans insister sur la grande pendule destinée à orner une cheminée de l'Hôtel de ville et qui porte en soi les inconvénients d'un programme officiel, je citerai plus volontiers une petite pendule de style



MIROIR EXPOSÉ PAR M. ROUVENAT.

Louis XVI, avec un globe d'émail bleu, où l'ivoire est mêlé au métal. C'est d'une gaieté exquise. Deux candélabres, modelés par M. Carlier dans le goût pompeux de Bérain, présentent un curieux travail de marteau et de lime ; les branches, formées de tiges carrées, ont dû être construites, à l'exclusion presque totale de la fonte, par les outils maniés à la main ; on arrive ainsi à une précision de profils, à une netteté d'angles que ne peuvent procurer les modèles de plâtre simplement reproduits par la fonte. Mais ces œuvres d'élite supposent également une clientèle d'élite. Elles montrent que la haute industrie d'art ne périlicite pas et n'attend que des encouragements effectifs.

M. Rouvenat représente plus volontiers ce que l'on appelle « l'article Paris », en donnant à ce terme un sens de diffusion universelle provoquée par ces maisons qui créent incessamment des modèles. Le charmant miroir que nous reproduisons est lui-même d'un goût tout parisien, rappelant des styles antérieurs, mais la façon dont on rajeunit les modes anciennes pour la toilette. C'est le *nil novi sub sole*, que traduit à sa façon chacune des générations nouvelles.

Des métaux précieux aux métaux usuels, la distance est ici moins grande qu'on ne croit. Un artiste serrurier a su rapprocher les distances, et il me serait facile de citer, dans telle maison secondaire de bijouterie, des pendants d'oreilles qui sont bien loin de valoir les fers forgés de M. Huby fils.

M. Huby fils a déjà obtenu à l'Union centrale une médaille d'or. Le jury de la première section, dont j'avais l'honneur d'être le rapporteur, lui a décerné avec le plus vif empressement un rappel de cette récompense supérieure. Voilà l'art qui pénètre, par la porte et par la fenêtre, dans les appartements, puisqu'un objet vulgaire est caressé comme un objet de haut prix. M. Huby fils a pris dans les musées et dans les collections les modèles les plus purs de clefs, de serrures et de crémones, et il les a copiés avec la plus rare entente des qualités de la matière qu'il employait. Le fer a des effets robustes, des lumières épaisses qui exigent un dessin simple et un modelé gras. Jusqu'à ce jour M. Huby a copié. Il faut qu'il se mette à inventer ; ce jour-là, nous aurons un artiste complet, et qui rendra des services réels en répandant le goût des choses parfaites. Ainsi, à côté de la clef prise dans un morceau de fer aciéré, ciselé comme un pommeau d'épée du xvi^e siècle, et qui vaut 400 fr., le même modèle, en fer fondu et repris au burin, ne coûte que 5 fr. ! Ce n'est pas vulgariser, c'est démocratiser l'objet de luxe.

La fonte aussi avait paru un moment devoir rendre des services. Mais dans quelle voie déplorable elle est entrée en prêtant sa matière peu

homogène, sans éclat, sans compacité, aux modèles choisis indifféremment parmi les bronzes, ou les marbres, ou les cuivres de l'Antiquité, de la Renaissance ou des siècles derniers! Elle émousse les angles, elle éteint les larges lumières des plans, elle en encrasse les moulures. Il faut à la fonte des modèles spéciaux. C'est une matière dont l'art du sculpteur peut tirer parti, mais à la condition d'en étudier très-scrupuleusement les qualités d'ensemble et les défauts de détail. Je ne citerai, comme ayant quelques qualités spéciales, que les animaux de M. Jacquemart, fondus par la maison Durenne.

Le plomb repoussé au marteau et le zinc sont traités d'une façon décorative que l'on doit aux élèves de l'école d'architecture Lassus. Le repoussé en plomb est, au reste, un art éminemment national, et en reprenant par divers côtés la restitution des détails dans les monuments gothiques ou de la Renaissance, on n'a pas eu de peine à former de bons ouvriers. Les statues de saints, les faitages, les épis de toits qui sortent aujourd'hui des ateliers parisiens sont dignes de leurs aînés.

On a parlé souvent ici de l'usine galvanoplastique de MM. Oudry. Il en est sorti des produits bien curieux, et j'y ai applaudi de grand cœur. Mais le moment est venu de poser ses réserves. La galvanoplastie est un de ces procédés d'allure toute moderne, qui, en fait, implacablement exacts, semblent tolérer indifféremment la reproduction de quoi que ce soit. Il n'en est rien cependant. Et si la question de l'exclusion radicale de la substitution des matières avait besoin d'être plaidée à fond, la galvanoplastie viendrait apporter l'argument le plus décisif pour la condamnation. Quel Grec, — même Béotien, — voudrait reconnaître la *Vénus* de Milo dans cette traduction en apparence si fidèle que nous en livre la galvanoplastie? Elle devient, en passant par le métal, lourde, épaisse et gauche. Elle perd son rayonnement divin. La semi-transparence du marbre absorbe la lumière là où le métal luisant l'accentue. Les morsures que le temps a imprimées sur son épiderme de déesse, et qui, dans l'original, ne la flétrissent pas, changent ici de caractère et prennent la profondeur équivoque des traces que laisse après elle la petite vérole. Ce ne sont là que des nuances, dites-vous! Mais l'essence de l'art est dans ces nuances. Donnez cela à copier à des élèves, et vous verrez ce que leur coûtera l'absence de ces nuances.

Toute l'inquiétude des sincères amis de l'art est dans les modifications qu'apporteront au goût public ces substitutions de matières et ces moyens de traduction soi-disant mathématiques. Il est certain, dès aujourd'hui, que, de la facilité de reproduire à une infinité d'exemplaires des morceaux consacrés par l'admiration et la discussion, surgiront des difficultés de plus

en plus grandes à la reconstitution d'un art original. On se donnera de moins en moins la peine de créer, de même que les artistes qui se servent de la photographie se déshabituent du dessin ou du croquis d'un objet vu dans le centre qui le complète. La foule aussi s'engouera pour des à peu près dont les masses matérielles seront seules en place. Elle aura tant vu de modifications des originaux, qu'elle perdra son respect pour ceux-ci.

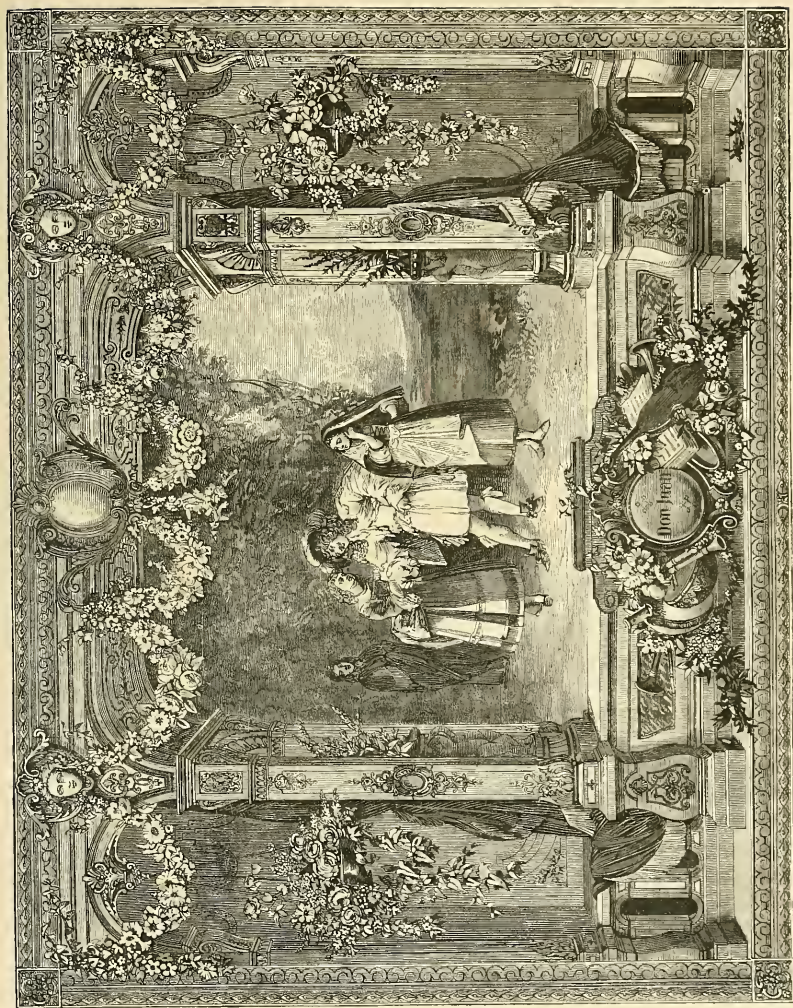
Les fabricants ont le plus grand tort d'adapter ces modèles austères à des destinations parfois ridicules. J'ai vu, en bronze ou en simili-bronze, ces esclaves de Michel-Ange, qui se tordent sous le poids idéal de la défaite et non sous celui d'un fardeau réel, transformés en torchères et supportant sur leurs épaules d'athlètes... une lampe carcel ! Qui de nous n'est pas tombé dans d'amères mélancolies en voyant la Vénus de Médicis servir de montre à un bandagiste ?

Cette question de la substitution des matières est une des plus graves que l'on puisse traiter en face des produits modernes. Elle a entraîné après elle les erreurs les plus étranges : on a vu du simili-marbre qui fondait à la pluie, du simili-bronze qu'on tordait dans les doigts, du simili-cuir en carton peint, des simili-vitraux en papier collé. Cette année, je vois ici de la pseudo-céramique, en plâtre colorié, imitant, — sans qu'on puisse s'y méprendre, — la terre cuite et le marbre. Les phénomènes naturels, implacables dans leur action, se chargent assez vite de rappeler à la réalité les vaniteux qui se sont monté un mobilier en simili-Bouille ; mais ces leçons ne profitent guère qu'aux tapissiers qui l'ont fourni, et, l'année d'après, les vaniteux rachètent inévitablement un autre simili quelconque.

Cependant, je ne prétends point borner les efforts du fabricant à l'emploi de certaines substances consacrées ; mais s'il découvre une application nouvelle, il faut qu'il lui trouve en même temps une destination nouvelle aussi.

Jamais un Chinois ou un Japonais n'aurait eu l'idée de mouler, comme l'a fait un de nos céramistes, une petite lagène en bronze qu'on peut voir dans les vitrines du Musée oriental, pour la couler en terre et l'émailler de vert ou de bleu. Tout le charme de ce bronze est dans la sveltesse du profil et l'étrangeté de ce dragon à trois griffes qui monte en spirale isolée, prudemment et délicatement, autour du col. Après le moulage, l'ensemble devient épais, pataud ; la qualité essentielle de grâce, de souplesse, altérée dans une proportion si mince que ce soit, suffit pour que l'on ne reconnaisse plus l'original.

J'aurais voulu aussi qu'en appliquant à un reps son procédé de pein-



SCÈNE DU FÊTEIN DE PIERRE. — (Tapisserie exposée par M. Chocquet.)

ture M. Guichard eût plus exclusivement traduit des modèles nouveaux et se fût moins appliqué à copier des Gobelins ou des Arras. Certes son procédé est intéressant. Un artiste habile peut arriver à de curieux trompe-l'œil. La trame de l'étoffe imite ingénieusement celle de la tapisserie, et aussi sa matité ; mais l'illusion ne va pas jusqu'à me faire croire que j'ai sous les yeux un Boucher, signé Cozette, ou un fragment des tapisseries d'Hampton-Court. Je sens trop vite qu'on a voulu me faire dupe, me prendre pour un parvenu qui a hâte de meubler son château de rencontre avec des fauteuils et des canapés transmis par de faux aïeux. Non, ce n'est point là ce que je puis admettre ; tandis que M. Guichard a toute mon approbation, si, s'inspirant moins du dessin que des tonalités d'une de ces verdure d'Arras, d'un de ces tournois de Flandre, d'une de ces pastorales des Gobelins que sa palette peut reproduire dans leurs relations générales, il me compose une tenture ou des meubles d'aspect franchement nouveau. Alors, en les montrant à mes amis, loin de rougir d'une supercherie soupçonnée, je dirai : « Ceci est une application nouvelle de l'esprit moderne. Tous les murs sont tendus de décorations harmonieuses et solides pour le prix qu'eût coûté autrefois un seul panneau. C'est un heureux compromis entre la tapisserie et la fresque. »

M. Chocqueel a exposé des tapis et des tapisseries exécutées au métier, par les anciens procédés, à Aubusson et à Tourcoing. La tenture dont nous reproduisons la disposition montre quel parti nos fabricants peuvent tirer des forces nouvelles. M. Chabal-Dussurgey a encadré une composition peinte à palette presque libre par M. Brion : la scène du *Festin de Pierre*, à ce moment, si touchant dans sa gaieté apparente, où don Juan dit bas à Charlotte : « Gageons qu'elle vous soutiendra que je lui ai donné parole de la prendre pour femme ; » et bas à Mathurine : « Je gage qu'elle va vous dire que je lui ai promis de l'épouser, » et où Sganarelle, indigné, murmure : « Mon maître est un fourbe, c'est l'époux du genre humain ! » — M. Chabal a supposé que cela se jouait, pour nous, à Versailles ; il a enguirlandé le cadre de la scène avec des fleurs savamment dessinées, peintes en vue d'une exécution qui devait assourdir l'éclat du ton. Il a fait acte de véritable artiste, et ni dans les ors des baldaquins ou du cadre, ni dans les valeurs colorantes de ces roses, de ces pivoines, ou de ces liserons, il n'a cherché le banal trompe-l'œil.

Le vitrail ne doit pas non plus tendre au trompe-l'œil. Il doit réaliser dans un autre mode optique, c'est-à-dire avec une intensité lumineuse infiniment plus accentuée, l'effet des tapis orientaux : que l'on y retrouve un sujet, je ne m'y oppose pas, puisque nos préférences occidentales sont

toujours au profit de la scène et au détriment de l'ornement pur ; mais il ne faut pas que ce sujet soit traité comme l'est une peinture à l'huile, c'est-à-dire avec un modelé qui morcelle les grandes parties et multiplie les angles fuyants. Il faut au contraire imiter ces estampes japonaises dont l'effet n'est aussi décoratif que parce que les tons sont juxtaposés par à plat dans toute leur franchise. Ainsi étaient conçues les vitreries du XII^e au XIV^e siècle. Ce qui en reste est éclatant comme au premier jour. M. Ottin travaille d'après ces principes. Malheureusement nous n'avons vu de lui que de petits spécimens.

M. Charles Desgranges, de Clermont-Ferrand, a exposé de vastes et superbes vitraux dans le style du XV^e siècle. Son vitrail, qui traduit aussi bien que le permettent les ressources du métier le *Saint Michel* du Louvre, est destiné à l'église de Givors, près de Lyon, église construite dans le goût de la Renaissance. La mise en plomb de ce vitrail, ainsi que celle d'un autre où une figure de pape se détache avec une coloration abondante, sont solides et capables de résister aux poussées extérieures, sans cependant que les lignes essentielles de la composition soient altérées. M. Desgranges travaille en ce moment à une copie de la *Mise au tombeau* du Titien. Cette série d'études ne peut que lui servir beaucoup pour ses vitraux d'appartement ou de chapelle.

La vitrerie est, par le feu, sœur de la céramique. J'y puis donc passer, après avoir mentionné les belles applications courantes de la gravure du verre par l'acide fluorhydrique, et, dans un ordre de produits plus restreints, les imitations de lampes de mosquées et de coupes, émaillées et gravées par M. Brocard. Là encore, pourquoi n'en pas arriver à remplacer les lettres arabes, muettes pour nos yeux, par ces belles majuscules du XIV^e siècle qui permettraient d'inscrire des noms, des souhaits, des devises en français ?

La céramique française est-elle en progrès ? Oui et non. Oui, en tant que perfection de moyens ; non, en tant qu'invention. C'est presque toujours l'appropriation plus ou moins déguisée des types orientaux qui domine.

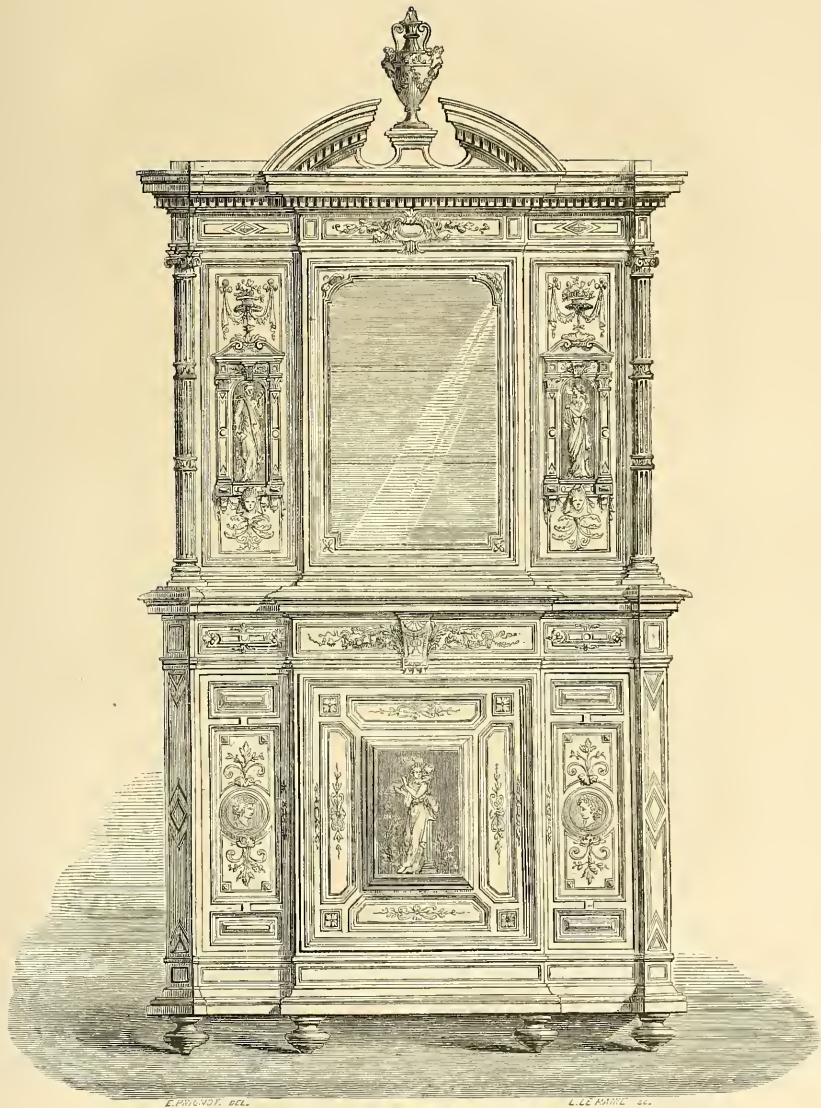
M. Collinot, l'ami et le successeur du regretté Adalbert de Beaumont, a exécuté, sur les indications du directeur du musée de Limoges, un cornet de forme chinoise, dans lequel les blancs sur blanc et les ors sur bleu se marient harmonieusement. MM. Deck poursuivent et ont en partie atteint la coloration de ces lustres métalliques qui donnent beaucoup d'originalité aux majoliques de Gubbio et d'Urbino. Leur lustre est encore mince, pelliculeux, en quelque sorte peu adhérent pour l'œil ; mais le procédé est intéressant. Leur vitrine renferme des vases bleu-

vert d'un émail presque aussi beau que le ton correspondant des Chinois. Enfin leur four fait cuire, pour des artistes tels que M^{me} Escallier, MM. Ranvier, Hermann, etc., des morceaux de décoration peints à palette libre avec une verve surprenante et qui excuse les hauts prix demandés, en dehors de toutes les mésaventures de cuisson.

Nous retrouvons dans la vitrine de M. Rousseau deux noms amis : celui de M. Bracquemond, dont le service, façon japonaise, sur pâte de Montereau fait toujours fureur; celui de M. Solon-Milès, dont les plaques de porcelaine en pâtes rapportées acquièrent de jour en jour une valeur plus grande; et un nom nouveau, celui de M. Lefèvre-Deumier, qui croque sur la pâte dure des paysages, des fêtes, des bonshommes comiques, des animaux singuliers, avec un entrain qui ne se fatigue point. Un trait spirituel, quelques gouttes d'émail, et voilà une assiette dans laquelle on rougirait de mettre la nourriture et que l'on s'empresse d'accrocher au mur de son cabinet. M. Rousseau a des vases en pâtes tendres et en pâtes dures, de dessin et de coloration très-variés, et qui montrent, chez cet intéressant fabricant, une préoccupation incessante du nouveau et du mieux.

Notons les pavages à l'italienne que M. Delange fait cuire, par économie, dans les environs de Naples et qui sont copiés sur les carrelages les plus purs de la Renaissance; notons encore les tableaux sur faïence de M. Bouquet, les Palissy de M. Pull et les plats décoratifs, très-intelligemment traités, en façon de peinture modelée, par un tout jeune débutant, M. Louis André. Au premier étage, il faut s'arrêter devant les envois des élèves de l'École libre de Limoges.

M. Bouvier, à qui la peinture a déjà conquis une notoriété aux derniers Salons, apporte ici les essais de céramique les plus nouveaux et, à certain point de vue, les plus intéressants. Sur une terre absolument commune, il trace à la pointe et sculpte dans l'épaisseur des dessins quelconques, les couvre de vernis et parfois peint sobrement par-dessus quelques tons primitifs : du blanc, du rouge, du bleu; il envoie le tout à un four de tuilier, et voilà des vases, des plats, des assiettes d'une originalité saisissante. Il ignore ce que c'est que la céramique dans ses raffinements, et il produit des œuvres individuelles qui arrêtent au passage les artistes, comme le fait le moindre tesson oriental égaré chez un marchand de bric-à-brac. Je ne puis m'appesantir sur le détail de ces envois qui ne sentent en rien le commerce, qui mettent en œuvre des matériaux vulgaires et qui offrent chacun un type frappant. Je ne puis que recommander à M. Bouvier de ne plus feuilleter les albums japonais que comme on relit, à ses moments, le *Râmayanâ* ou l'*Iliade*; mais



MEUBLE EXPOSÉ PAR M. SORMANI.

de puiser dans ses cartons d'études d'après nature : nos oiseaux, nos fleurs, nos papillons, nos ruisseaux valent qu'on les regarde, qu'on les étudie, qu'on nous les montre. Nous avons sutpris le secret du charme des œuvres orientales, efforçons-nous de lutter avec les prestiges de ces subtils enchanteurs.

Je n'ai point parlé du mobilier. C'est que je n'y vois rien de bien nouveau. Nous en sommes toujours au Louis XVI. Il est commode, il est fin, il n'obstrue pas nos intérieurs modernes, étriqués et malingres. M. Sormani est un des fabricants qui le traitent avec le plus de délicatesse. Dans le salon de l'Union centrale, on voit quelques meubles, d'un dessin très-égal et d'une exécution loyale, dus à M. Sauvrezzy qui, je crois, n'est plus fabricant à son compte. Ça et là on rencontrera des pièces de luxe vraiment charmantes. Mais le mobilier courant, simple, honnête, qui ne doit rien à personne, qui pourra servir encore à nos enfants, qui donc le créera, qui donc y rêve, quelle révolution dans nos mœurs le fera naître ?

Je ne sais comment sortir de cette Exposition tant je sens combien, dans une place étroite, il est vrai, j'ai su peu faire tenir de choses. Je suis allé droit à celles qui me charmaient et d'où j'espérais faire sortir un enseignement. En résumant mes observations, il me semble que l'industrie moderne a conquis un jugement plus sûr, et que si l'imagination, trop souvent gênée par les conditions tyranniques de la production, ne travaille pas autant que dans les siècles antérieurs, du moins l'artiste et l'ouvrier, le fabricant et le public, s'entendent mieux et se font des concessions mutuelles pour repousser les styles équivoques et les matières artificielles. Si j'osais dire, la France reconquiert visiblement son bon sens.

PHILIPPE BURTY.



LES

CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE ITALIENNE

PAR M. PAUL MANTZ¹



ARTOUT et toujours la notion du beau se développe parallèlement à la notion du bien et du vrai, et apparaît avec les premiers symptômes de l'esprit social. Au nord, le barbare, qui ne connaît encore que l'outil de pierre, se plaît déjà à retracer des combats de rennes. Dans une île de la Méditerranée, à Santorin, on découvre des vases finement décorés dans les habitations d'hommes qui ignoraient l'usage du bronze. Au midi, chez les peuplades les plus sauvages, on constate un goût très-prononcé pour les ornements géométriques rehaussés par l'éclat des couleurs. Ainsi donc, la recherche du beau se rencontre sans exception là où des hommes vivent en société, et les Huns et les Vandales eurent beau amasser sur notre continent les brumes épaisses et glacées de l'ignorance, ils ne purent éteindre complètement la flamme sacrée de l'art. Après leur passage sur l'Europe, comme l'a fort bien dit M. Mantz, « le monde antique n'était plus qu'un souvenir presque effacé; mais il parlait encore aux yeux par les monuments en ruine, il parlait à l'oreille par le langage, qui, même aux lèvres des moins instruits, gardait sa poésie et son accent. » Cependant si la tradition ne disparut pas en entier, sa clarté très-affaiblie, incertaine et vacillante, pouvait difficilement guider les hommes vers un avenir meilleur. Au milieu de l'obscurité profonde qui

1. Ouvrage contenant vingt planches chromolithographiques et soixante-dix planches sur bois. Librairie Firmin-Didot.

couvrait la terre, le progrès fut lent et pénible. Bien souvent un obstacle arrêta pendant des siècles les hommes attendant qu'un génie vint dissiper les ténèbres et qu'un chef, emporté par l'ardeur de ses convictions, osât franchir la barrière et entraîner à sa suite une vaillante phalange, heureuse d'explorer la contrée nouvelle.

Toutes les étapes de cette marche laborieuse ont été marquées, dans les chefs-d'œuvre de la peinture italienne, par la plume d'un écrivain distingué, M. Paul Mantz, par le burin d'artistes renommés et par des chromolithographies dues à M. Kellerhoven. Étalé sur une table, ce magnifique ouvrage entretient ou ravive les souvenirs agréables d'un voyage en Italie, et apprend à ceux qui ne l'ont pas entrepris quelles sont les merveilles qu'il importe à tous de connaître. Les vierges étranges de Cimabué, les premières tentatives de Giotto pour se rapprocher de la nature, les progrès accomplis par les Lippi et les Bellin, par Mantegna et Verrocchio, par Signorelli et Pérugin, par Botticelli et tant d'autres, pour amener l'art aux éclatantes manifestations de Léonard, de Michel-Ange, de Raphaël, du Titien et de Corrège, se retrouvent là classés de manière à faire comprendre le développement entier de la peinture italienne, depuis les premiers bégayements de l'enfance jusqu'aux émouvantes péroraisons du XVI^e siècle, si vite étouffées par les emphatiques déclamations de la décadence.

Mais les chefs-d'œuvre de la peinture italienne ne devaient pas seulement former un album somptueux, agréable pour tous à feuilleter et propre uniquement à initier le public aux beautés de l'art par la vue; il fallait les accompagner d'un texte aussi clair qu'exact, qui résumât pour tout le monde la biographie des peintres éminents, et qui caractérisât les diverses phases par lesquelles la peinture a dû passer pour arriver à son apogée en Italie. Cette tâche délicate a été confiée à M. Paul Mantz, et nos lecteurs savent quels soins consciencieux notre ami et collaborateur apporte dans ses travaux, et de quelle forme attrayante il sait envelopper les documents, pour dissimuler sa science et se faire lire sans fatigue. Écrivain très au courant de toutes les sources où il convient de puiser, très au fait du mouvement scientifique, on peut sans crainte s'en rapporter à ses renseignements, toujours sûrs. Esprit philosophique et indépendant, critique assez audacieux pour prononcer des jugements nouveaux, et assez sage pour ne jamais s'aventurer sans écouter les conseils de la raison, il est de ceux qui, sans témérité, peuvent oser formuler une nouvelle synthèse de l'art. Aussi, pour nous, et on le comprendra aisément, cette partie du livre est-elle celle qui a le plus vivement piqué notre curiosité. Mais avant de lire un volume, nous aimons à

en connaître le plan général, et sur ce point nous aurons quelques observations à faire. M. Paul Mantz a divisé son histoire par siècles et par pays, en accordant une place à part à quelques grandes personnalités. A cette idée de mettre en lumière les peintres les plus dignes et de les faire suivre de tous leurs imitateurs plus ou moins directs, nous ne pouvons qu'applaudir ; nous regrettons même que M. Paul Mantz ne s'y soit pas attaché davantage.

Les grandes transformations de l'histoire ne commencent et ne finissent jamais avec un siècle, et ne s'arrêtent pas invariablement aux limites d'une contrée ; mais toujours elles répondent à l'apparition d'un homme de génie, alors même que plusieurs artistes attardés continuent les anciens errements. Cette division serait donc, suivant nous, celle qui devrait être préférée, à la condition toutefois de ne placer en relief que les artistes qui, en inspirant une légion d'élèves, ont mérité l'honneur de personnifier une époque. Ce principe admis, que M. Paul Mantz nous permette de lui demander pourquoi il a isolé Fra Angelico, lorsqu'il a égaré Orcagna dans la foule des Giottesques, et perdu Masaccio dans la multitude des peintres florentins du xv^e siècle. Serait-ce parce que l'œuvre de Fra Angelico est considérable et que, par suite, son nom est devenu plus populaire que ceux d'Orcagna et de Masaccio, auteurs de fresques peu nombreuses ? Si telle était la raison, nous protesterions. Mais nous aimons mieux croire que M. Paul Mantz a été gêné dans la formation de son cadre, et qu'il a dû subir des conditions imposées par la librairie. Fra Angelico, envers lequel M. Paul Mantz, soit dit en passant, s'est montré un peu sévère, n'est en effet qu'une brillante individualité, un artiste supérieur dont l'influence sur ses contemporains fut nulle ou à peu près, tandis qu'Orcagna et Masaccio sont des géants qui imprimèrent une puissante impulsion à l'école de Florence. Orcagna fut le premier dessinateur assez sûr de lui-même pour risquer de fiers raccourcis, le premier artiste qui traça sur la muraille un poème mouvementé et varié par le contraste d'épisodes gracieux opposés à des scènes tragiques. Devant les fresques de la chapelle Strozzi, Fiesole lui-même dut souvent s'absorber dans la contemplation des types vraiment séraphiques des anges et des saintes d'Orcagna, pendant que d'autres maîtres allèrent puiser dans les fresques immortelles du Campo Santo les principes de grandeur et les accents énergiques que Michel-Ange consacra définitivement. Quant à Masaccio, lui aussi, malgré son mince bagage, il méritait les honneurs d'un chapitre à part. Moins violent, mais plus raisonné dans ses compositions ; moins héroïque, mais plus vrai dans ses attitudes ; moins sublime, mais plus humain dans ses

expressions que son prédécesseur Orcagna, Masaccio ouvrit la grande voie qui devait conduire l'art à Raphaël !

Mais revenons au livre, et laissons là ces discussions qui, après tout, ne reposent peut-être que sur une admiration exagérée pour deux maîtres dont notre ami a reconnu d'ailleurs, en termes excellents, les qualités supérieures. De longue date nous connaissions le goût de M. Paul Mantz pour les hardiesses du pinceau, la magnificence des couleurs et les séductions de la lumière, et si nous soupçonnions qu'il tenait en estime la sévérité du dessin et la profondeur du sentiment qui distinguent les œuvres florentines, nous ignorions qu'il pût avoir pour elles les yeux et le cœur d'un amant. Cette révélation — pourquoi ne l'avouons-nous point ? — nous a surpris et n'a pas peu contribué à nous attacher à la lecture de son ouvrage. Avec une grande justesse d'observation il a suivi les maîtres de Florence dans toutes leurs audaces. Cimabué, il l'a surpris regardant une femme dans les rues de Florence, essayant de reproduire la physionomie qui l'avait touché et de se composer un idéal à lui ; mais il a dû constater sa pusillanimité à rejeter des types consacrés par les siècles. Il n'a pas été moins heureux pour Giotto. « A l'école italienne, en quête d'un idéal à la fois plus élevé et plus humain, il apporta, nous apprend M. Paul Mantz, cette force heureuse qui joue un si grand rôle dans l'histoire de l'art, cette indépendance salutaire qu'on peut appeler l'esprit de révolte. Il était de la nature des conquérants, et, quand il eut mis le pied sur le sol nouveau que Cimabué avait à peine entrevu de loin, tout un peuple le suivit et en prit possession avec lui. » De la légende qui représente Cimabué rencontrant Giotto occupé à dessiner d'après nature une brebis du troupeau qu'il gardait sur les pentes du vallon où l'Arno a creusé son lit, M. Paul Mantz a su tirer un parti excellent. Non-seulement il croit à l'aventure, mais encore il la considère comme un événement dans l'histoire de l'art. « Ghiberti en a compris toute l'importance : *Nacque un fanciullo di mirabile ingegno il quale si ritraeva del naturale una pecora. Il vint un enfant d'un admirable génie, qui dessina d'après nature une brebis.* Et, en effet, cette chose insignifiante en apparence était en réalité une chose grave. Dessiner d'après nature, au moment où vivaient pleins de gloire les Margaritone et les Orlandi, les Gaddo Gaddi et les Cimabué, c'était rompre avec toutes les habitudes du XIII^e siècle et inaugurer, en même temps qu'une méthode nouvelle, une véritable révolution. Ce retour à la réalité, si longtemps méconnue et dédaignée, est un fait capital dans la vie de Giotto et dans l'histoire de la peinture : il marque la fin du vieux monde. »

Un grand nombre d'artistes applaudirent aux efforts de Giotto et

l'imitèrent ; mais bientôt des disciples trop fidèles aux enseignements du maître éprouvèrent quelque peine à défendre le drapeau du progrès ; ils commencèrent à se répéter, et comme les Bysantins ils allaient tomber dans une douce somnolence, lorsqu'un homme doué d'une audace virile vint subitement les réveiller et imprimer à la peinture un nouvel élan. Cet homme fut Orcagna, que Ghiberti qualifie de *nobilissimo maestro*. C'était en effet un très-noble maître, une nature puissante et riche, un vrai poète qui d'un trait sobre et expressif sut dire des choses exquises et rendre des drames terribles. Dans ses œuvres éclatent une austérité magistrale et une rare volonté, qui parfois l'emportent outre mesure. Masaccio rectifia heureusement les exagérations du maître qui avait si fortement remué les disciples de Giotto lorsqu'ils oubliaient les chants sublimes du Dante pour les gracieux canzoni de Pétrarque. « Les œuvres de Masaccio se caractérisent par une exécution robuste, par un coloris qui dans sa gamme un peu brunie est plein de vigueur sévère. Une ardente recherche de la réalité y est partout visible. Il est manifeste que Masaccio est épris de la vérité, qu'il la cherche dans l'attitude des personnages, dans l'intimité des physionomies, dans les plis du vêtement, et surtout dans l'expression morale qui chez lui est toujours forte et juste. » Quand cette science et ce goût dont fit preuve Masaccio auront été encore étendus, épurés, raffinés par Paolo Uccello, les Lippi, Ghirlandajo, Signorelli, Verrocchio, ... tout le champ de l'art aura été remué et ensemencé ; et après trois siècles et demi il n'y aura plus qu'à recueillir la moisson. Léonard de Vinci, Michel-Ange et Raphaël pourront alors apparaître presque simultanément et montrer à quelle hauteur le génie humain est susceptible de s'élever dans la représentation des conceptions intellectuelles par le pinceau.

Ce tableau du développement de l'art florentin a été traité de main de maître par M. Paul Mantz, et si nous nous y sommes arrêté exclusivement, ce n'est pas seulement par préférence personnelle, mais parce que mieux que tout autre il met en valeur une grande maxime trop souvent oubliée :

Tu dois, disait dès le XIII^e siècle Cennini à son élève, dessiner d'après les maîtres ; mais tu dois bien plus encore et constamment dessiner d'après nature.

Cette maxime éternellement vraie, qui a constamment guidé M. Paul Mantz dans son travail et qui forme la note dominante de son livre, ne devrait-elle pas être écrite au-dessus de l'entrée de toutes les écoles d'art et de toutes les académies ?

ÉMILE GALICHON.

LES LIVRES D'ÉTRENNES



L n'y a pas bien longtemps encore qu'on ne demandait aux livres d'étrennes que d'être très-beaux et très-éclatants sous le rapport du papier, des gravures et de la reliure. Quant au texte, on s'en préoccupait fort peu. Le livre d'étrennes était un simple auxiliaire du bon-hon, et il ne nourrissait pas plus l'intelligence que les éphémères de Siraudin ne nourrissent l'estomac : c'était une vaine satisfaction accordée à la gourmandise de la vue comme la praline en est une donnée à la gourmandise du goût. Une révolution salutaire s'est opérée grâce aux efforts de quelques éditeurs bien inspirés. Sans cesser d'être somptueux, le livre destiné aux cadeaux du jour de l'an est devenu sérieusement instructif sous une forme attrayante; la gravure a été employée comme l'auxiliaire aussi utile que pittoresque du texte, et l'œuvre, dans son ensemble, a mérité de survivre aux circonstances annuelles qui l'avaient fait naître et de garder une place d'honneur dans la bibliothèque des parents et des enfants.

La maison qui a le plus contribué à cette transformation du livre d'étrennes est certainement la maison Hachette. La grande littérature, les voyages, la vulgarisation scientifique à tous ses degrés, l'enseignement moral pour tous les âges, telles sont les catégories dans lesquelles elle a distribué ses publications, catégories qui, cette année encore, présentent les spécimens les plus variés et les plus réussis. Ces publications sont dignes — et cela seul fait leur éloge — de l'examen et de l'étude que la critique doit aux vraies productions littéraires, artistiques et scientifiques. Passons-les donc rapidement en revue, avec la joie de ne pas nous heurter à ces livres de parade qui, s'ils étaient beaux comme des paons, étaient bêtes comme eux, et ne faisaient que faire la roue sur une table de salon avec leurs gaufrures, dorures et dentelles.

Ab Jove principium! Il s'agit, s'il vous plaît, de Goëthe illustré par Kaulbach et commenté par Paul de Saint-Victor. Ce grand peintre de Munich a consacré aux femmes de Goëthe vingt-deux compositions célèbres, dont le succès a eu en Allemagne un long retentissement. MM. Hachette ont acquis le droit de publier ces beaux dessins; mais, voulant que dans cet album la littérature fût à la hauteur de l'art, ils ont demandé au brillant critique, à l'auteur d'*Hommes et Dieux*, le texte qui accompagne chaque gravure. Le profond sentiment artistique de M. de Saint-Victor, la puissance plastique et la chaude couleur de son style convenaient bien à cette tâche difficile. Sa plume a, comme le crayon de Kaulbach, fait merveille. Comme le peintre, l'écrivain a compris, rendu, interprété, avec une sorte de passion sereine et pieuse, ces types créés par le génie de Goëthe. Elles sont toutes là, ces héroïnes immortelles, comme la poésie qui

les a animées d'un souffle si incomparables, les Allemandes blondes et douces, Doro-thée, Marguerite, Charlotte, et les Grecques augustes et charmantes, Iphigénie, Hélène, Dora. Voilà tour à tour Claire si amoureuse de son beau comte d'Égmont, Élénore si aimée de Torquato Tasso, Mignon, l'Adélaïde de *Getz de Berlichingen*, Otilie des *Affinités électives*, et ces apparitions des ballades, la Jeune fille dans la forêt, la Rose des bruyères. La vie même de Gœthe a inspiré Kaulbach dans trois des plus charmantes compositions du livre : Lili, ce premier amour du poète ; Gœthe à Francfort, patinant sur la glace brillante et suivi d'un essaim de rieuses jeunes femmes ; Gœthe à Weimar, en pleine apothéose au milieu de cette cour éprise de son génie et souriant aux couronnes de laurier et de fleurs que lui tendent de blanches mains enthousiasmées. Tel est ce splendide album fait pour charmer les yeux et l'esprit, et où Gœthe est à la fois traduit dans sa vie et dans ses créations avec une pénétration et une puissance qui valent cent volumes de commentaires biographiques et littéraires. L'artiste, dont le crayon a si bien rendu ces types sous tous leurs aspects, et l'écrivain qui les a si poétiquement analysés, ont élevé à Gœthe un monument digne de lui.

Un autre poète étranger a eu également les honneurs de l'in-folio et de la grande illustration : c'est le lauréat anglais, Tennyson. Tennyson compte parmi ses œuvres quatre poèmes chevaleresques et féodaux qui font l'admiration des miss d'outre-Manche et qui modernisent les romans de la Table-Ronde en les mettant à la portée des salons. Ces poèmes, réunis sous le titre commun d'*Idylles du roi*, sont : Elaine, Viviane, Genièvre et Enide. Gustave Doré les a illustrés, et les illustrations de Doré ont été gravées sur acier par des artistes anglais. C'est une des belles choses qu'ait faites Doré que cette série de trente-six compositions. L'acier a donné une physionomie toute nouvelle au fougueux artiste, sans rien lui faire perdre de son originalité. Les vastes architectures féodales, les profondes et mystérieuses forêts, les grèves aux hautes falaises battues par d'éternelles tempêtes, les chocs de chevaliers, les chevauchées des sveltes châtelaines, les rondes de fées et de fadets effleurant les gazons humides, tels sont les principaux motifs dont s'est inspiré Doré. Il y a de merveilleux paysages, des dessous de bois d'une fraîcheur et d'une lumière incomparables.

L'ouvrage consacré au Japon par M. Humbert est la révélation la plus neuve, la plus complète et la plus curieuse dont cet étrange pays ait jamais été l'objet. Ministre de Suisse auprès de la cour de Yeddo, M. Humbert a étudié sur place tout ce qu'il décrit. Ce qu'il n'a pas vu par lui-même, il l'a puisé, collectionneur infatigable, aux sources les plus authentiques et les moins connues. De ce trésor d'expérience personnelle et de recherches érudites est sorti le tableau vivant, pittoresque, original de la civilisation du Japon, de ses arts, de sa vie politique et sociale, de ses institutions de ses mœurs intimes, de son aspect physique, de ses industries. M. Humbert l'a pris sur le fait dans tous les détails de sa multiple physionomie. Il en raconte l'histoire si obscure, mais si curieuse par les ressemblances qu'elle a avec la nôtre, car la lutte du sacerdoce avec l'empire y rappelle toutes les péripéties du conflit qui remplit le moyen âge européen. Il suit le Japonais de toutes les classes dans tous les actes de sa vie, de sa naissance à sa mort, à la cour comme sur le sillon, au temple comme au théâtre, dans le palais féodal du daïmio comme dans la boutique du commerçant ou dans la fabrique de l'industriel. Les gravures foisonnent ; il y en a quelque chose comme cinq cents, et pas d'illustrations de fantaisie, mais dessins d'après des photographies exactes ou fac-simile d'œuvres originales, car les Japonais sont d'admirables artistes et de leurs pinceaux sortent de ravissants paysages, des sil-

houettes d'une étonnante pureté de contours, des enroulements de lianes, fleurs et oiseaux d'une grâce exquise et des caricatures de la plus piquante malice.

N'oublions pas non plus dans cette revue le *Don Quichotte* de Doré, dont Théophile Gautier a dit : « A la fin de son livre, Cervantès, qui par une fiction transparente l'attribue à Cid Hamet Ben Angeli, dit qu'il a suspendu sa plume si haut que nul désormais n'essayera de la décrocher. Gustave Doré a mis son crayon à côté de cette plume de Cervantès. Il y restera toujours. » La nouvelle édition met cette magnifique illustration à la portée de tous. Signalons encore le *Shakspeare*, traduit avec un art consommé par M. Émile Montégut, et orné de bois anglais d'un ragout tout particulier. Une pareille interprétation ne pouvait être faite que dans la patrie même de Shakspeare. Dans l'ordre des grands voyages, donnons une mention au volume de 1869 du *Tour du Monde*, ce journal à propos duquel l'éloge devient banal à force d'être unanime et répété, et qui conquiert chaque année par la traduction une nouvelle langue européenne ou asiatique (cette année, ce sont les Malais qui se sont mis à le traduire), et au *Voyage au Brésil* de M. et M^{me} Agassiz.

La vulgarisation scientifique a toujours été une des préoccupations principales de la librairie Hachette. Ne sommes-nous pas à une époque où la science renouvelée domine de toutes parts et entasse conquêtes sur conquêtes ? Il n'est permis à personne, ni aux grands ni aux petits, ni aux parents ni aux enfants, de demeurer étrangers à cet immense mouvement, à ce trésor d'acquisitions faites aux dépens de l'inconnu. Mais ce trésor, il faut le rendre accessible à toutes les intelligences, l'ouvrir à toutes les mains et en faire, à force de charme, de séduction et d'attrait, apprécier à tous la valeur et l'utilité. Une pléiade de savants écrivains a répondu depuis des années à l'appel en ce sens de la librairie Hachette, et peu à peu s'est formée une bibliothèque scientifique et pittoresque qui s'enrichit à chaque jour de l'an de quelques nouveaux volumes. Voici en tête, dans le bataillon de 1870, les *Voyages aériens* de MM. Glaisher, Flammarion, de Fonvielle et Tissandier : c'est le récit animé, dramatique des excursions de ces hardis aéronautes à travers l'espace infini, de leurs luttes contre les forces naturelles dans ces régions qui ont quelque chose de mystérieux et de fantastique, de leurs découvertes météorologiques. Les gravures sont étranges comme le sujet : ce sont des paysages pris en pleins nuages, des effets de lumière saisis à vol de ballon et photographiés instantanément. On se croirait en des royaumes de fées et ce n'est pas sans quelque regret qu'on retombe sur la terre. Mais on s'en console en y étudiant avec M. Figuié *l'Homme primitif*, histoire des développements intellectuels et industriels de nos aïeux aux époques antéhistoriques, tentative hardie pour rendre claire et abordable à tous cette question qui passionne depuis des années le monde savant, dont les gens du monde parlent trop souvent sans en connaître le premier mot, et à laquelle l'intéressant musée de Saint-Germain doit son origine. M. Simonin, lui, ne s'occupe pas des hommes primitifs, mais bien des pierres qui ont fourni à ces hommes leurs premières armes et leurs premiers outils. Dans une série d'études qu'il appelle esquisses minéralogiques, il nous initie aux principales curiosités de cette belle science par le texte et par la gravure. Ce volume renferme de merveilleuses chromolithographies, représentant avec leurs nuances, leurs reflets, leurs veines éclatantes, les minéraux et les marbres les plus précieux. Manié par des artistes habiles, cet art de l'impression en couleur est arrivé à une puissance et à une vérité d'effet tout à fait surprenantes : tel de ces minéraux paraît être tombé dans ce volume de la tablette d'un musée géologique.

Que les enfants se rassurent! on ne les a pas oubliés, et des voyageurs célèbres, dont le monde répète le nom illustré par les récentes découvertes, ont bien voulu consacrer leurs loisirs à les instruire et à les amuser. Sir Samuel Baker, l'explorateur des sources du Nil, des grands lacs de l'Afrique centrale, leur conte une émouvante histoire, *l'Enfant du naufrage*, mêlée de grandes chasses dans l'Afrique que l'auteur connaît si bien, de drames au milieu des tribus sauvages. Le docteur Hayes, le savant Américain qui a découvert la mer libre du pôle, a écrit pour eux un récit saisissant : *Perdu dans les glaces*, où revivent toutes les horreurs et toutes les beautés des régions polaires. Puis voici cette simple et émouvante narration du *Nouveau Robinson*, de M. Raynal; le *Naufragé des Auckland*, dont toute la presse parisienne s'occupe en ce moment, tant son livre a un accent de sincérité et tant cette lutte et ce courage des cinq naufragés sur un écueil de la mer la plus tempétueuse du globe captivent irrésistiblement le cœur du lecteur. Il faut, pour se remettre de ces émotions, le spirituel et gracieux conte de M. de Lépine, *la Princesse éblouissante*, avec les amusantes gravures de Bertall, ou bien ces charmants volumes de la Bibliothèque rose si connue du jeune monde : *les Enfants de la Ferme*, de M^{lle} Julie Gouraud; *l'École buissonnière*, de M^{me} Jeanne Marcel; *la Maison roulante*, de M^{me} de Stolz; *les Chasseurs de girafes*, de Mayne-Reid; *le Nil et ses sources*, de M. de Lanoy, etc. Nous ne voudrions pas quitter ce riche catalogue sans signaler les nouveaux volumes de la Bibliothèque bleue : *les Merveilles de la Peinture et de la Sculpture*, par M. Louis Viardot; *les Merveilles de la Gravure*, par M. Duplessis; *la Céramique*, par M. Jacquemart; *les Forces physiques*, par M. Cazin, etc., série d'excellentes monographies prises au point de vue de la curiosité et du pittoresque.

L. LORREY.



BIBLIOGRAPHIE

DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER

SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIOSITÉ

PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE L'ANNÉE 1869.

I. — HISTOIRE.

Esthétique.

L'Art arabe, d'après les monuments du Caire, depuis le VII^e siècle, jusqu'à la fin du XVIII^e, par Prisse-d'Avennes. Paris, A. Morel, 1869 et années suivantes; un vol. in-4 de 300 à 400 pages et deux vol. contenant ensemble 200 planchés.

Paraltra en cinquante livraisons de 4 planches chacune. La 1^{re} et la 2^e sont en vente.

Prix de la livraison : Planches sur papier grand raisin in-plano, 20 fr.; sur papier demi-petit colombier, 15 fr.

Études sur l'histoire de l'art, par L. Vitet, de l'Académie française, 4^e série. Temps modernes. Arts divers, 2^e édition. Paris, Michel Lévy, 1869; in-8 de 407 pages. Prix 3 fr.

Œuvres complètes. — *Bibliothèque contemporaine.*

A History of Mediæval Christianity and Sacred Art in Italy, by Charles I. Hemans. (A. D. 900-1350). London, 1869; in-12 de 614 pages. Prix: 7 s. 6 d.

Modern Art in England and France, by Henry O'Neil. London, Chapman and H., 1869; Post in-8. Prix: 1 s.

Les Beaux-Arts et la Révolution italienne. Recueil de pièces diverses publiées dans les journaux *le Monde, l'Univers et la Correspondance de Rome*, par François-Eugène

Nepveu, architecte. Versailles, Beau, 1869; in-18 de 105 pages.

Coup d'œil sur les anciennes Corporations d'arts et métiers, par A. Vasseur, avocat. Paris, Cosse et Marchal, 1869; in-8 de 16 pages.

Les anciennes communautés d'arts et métiers de la Sarthe, par M. Bellée, archiviste de la Sarthe. Le Mans, Monnoyer, 1869; in-8 de 22 pages.

Extrait du *Bulletin d'agriculture, sciences et arts de la Sarthe.*

Un chapitre de l'histoire de l'art en province, par M. Gustave Le Vasseur. Amiens, Caillaux, 1869; in-8 de 16 pages.

Extrait des *Mémoires du Congrès scientifique de France*, 31^e session, tenue à Amiens en juin 1867.

A travers les arts, causeries et mélanges, par M. Charles Garnier, architecte du nouvel Opéra. Paris, Hachette, 1869; in-18 de 334 pages. Prix 3 fr. 50 c.

Bibliothèque variée.

Ce volume se divise en deux parties. La première est une série d'études à la fois esthétiques et pratiques sur tous les éléments qui constituent la science architecturale moderne : restaurations, missions, dessins et projets d'exécution, monuments historiques, les étrangers, le style actuel, les pierres, fers et fontes, reproductions métalliques des œuvres d'art, les bois, les marbres, les mosaïques, la décoration artistique, l'enseignement artistique. La deuxième partie comprend le Guide du jeune

1. Voir les volumes précédents de la *Gazette des Beaux-Arts.*

- architecte en Grèce, une Étude sur l'île d'Égine, une Étude sur les nouvelles salles du Palais de Justice et une Étude psychologico-littéraire sur le rire causé au théâtre par la répétition.
Voir dans la *Chronique des Arts*, du 21 octobre 1869, n° 43, page 2, un article de M. Ph. Bury.
- Du Vrai, du Beau, du Bien, par Victor Cousin. 15^e édition. Paris, Didier, 1869; in-12 de XII et de 496 pages.
- Académie des jeux floraux. Du Style dans les Beaux-Arts. Remerciement de M. Jules Buisson, lu en séance publique le 28 février 1869. Toulouse, Rouget frères et Delahaut, 1869; in-8 de 40 pages.
- Œuvres diverses. Littérature. Question d'histoire littéraire. Esthétique et théories des Arts. Fragments divers, par S.-A. Berville. Paris, Maillet, 1869; in-18 de 514 pages.
- Étude sur les sujets ossianiques de M. Che-navard, par M. Louis Gaillard, chef d'institution. Lyon, Vingtrinier, 1869; in-8 de 8 pages.
Extrait de la *Revue du Lyonnais*, novembre 1868.
- L'Optique et les Arts, par Auguste Laugel. Paris, Germer Baillière, 1869; in-18 de XVI et 153 pages. Prix : 2 fr. 50 c.
Bibliothèque de philosophie contemporaine.
- Annuaire publié par la Gazette des Beaux-Arts. Ouvrage contenant tous les renseignements indispensables aux artistes et aux amateurs. Paris, aux bureaux de la *Gazette*, rue Vivienne, 53, 1869; gr. in-8 de LXXXVIII et 296 pages à deux colonnes, avec 19 gravures dans le texte. Prix : 5 fr.
- II. — OUVRAGES DIDACTIQUES.
- Dessin. — Perspective.
Architecture, etc.
- Dictionnaire de l'Académie des Beaux-Arts, contenant les mots qui appartiennent à la pratique, à l'histoire des Beaux-Arts, etc. Tome III. 1^{re} livraison. Paris, F. Didot, 1869; gr. in-8 de 96 pages à deux colonnes, avec 11 planches. Prix : 3 fr. 75 c.
- Enseignement collectif du dessin par démonstrations orales et graphiques. Guide de la nouvelle méthode de Frédéric Gillet, professeur à l'École municipale de la ville de Genève. Paris, Renouard, 1869; in-4 de 44 pages, avec 40 planches lithogr. Prix : 15 fr.
- Cours élémentaire de dessin linéaire, d'arpentage et d'architecture adapté à tous les modes d'enseignement, par J.-B. Henry (des Vosges). Perspective revue par Thénot. Nouvelle édition. Paris, Fouraut, 1869; in-8 de 87 pages, avec 80 planches.
- Méthode et entretiens d'atelier, par Thomas Couture, 2^e édition. Paris, l'auteur, 1869; in-18 de 391 pages.
La 1^{re} édition a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, t. XXIII, page 576.
- Paysages. Entretiens d'atelier, par Thomas Couture, 2^e vol. Paris, l'auteur, 22 rue Vintimille, 1869; in-18 de 244 pages.
- The modern System of painting in Water Colours from the living Model, by Mrs E. Murray. New-York and London, 1869; in-8 de 22 pages. Prix : 2 s. 6 d.
- Le Fusain, par Maxime Lalanne. Paris, L. Berville, 1869; in-8 de 30 pages.
- Listes générales et Catalogue illustré des modèles recommandés par le Conseil de perfectionnement de l'enseignement des arts du dessin. Publié par le ministère de l'intérieur. Bruxelles, Bruylant-Christophe, 1869; gr. in-8 de 215 pages avec 239 gravures sur bois. Prix : 1 fr. 50 c.
- III. — ARCHITECTURE.
- Ce que réclame au XIX^e siècle l'enseignement de l'architecture, par E. Viollet-le Duc, architecte du gouvernement. Paris, A. Morel, 1869; in-8 de 34 pages.
Extrait des *Entretiens sur l'architecture.*
- Introduction au cours d'histoire comparée de l'architecture par Émile Boutmy, professeur à l'École centrale et spéciale d'architecture. Paris, Morel, 1869; in-8 de 87 pages. Prix : 1 fr.
- Chaire d'histoire comparée de l'architecture, ouverte le 4 janvier 1868. Discours de M. Émile Boutmy, professeur. École centrale et spéciale d'architecture. Saint-Germain, Toinon et C^{ie}, 1869; in-8 de 83 pag.
- Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Tome VI, 2^e édition. Paris, A. Morel, 1869; in-8 de 462 pages, avec 299 grav.
— Tome VII, 2^e édition, in-8 de 575 pages, avec 294 gravures.
- Architecture communale. Hôtels de ville, Maisons d'école, Salles d'asile, Presbytères, Halles et Marchés, Abattoirs, Lavoirs, Fontaines, etc., par M. Félix Narjoux, architecte, avec une Préface de M. Viollet-le-Duc. Paris, A. Morel, 1869; in-fol.
On annonce 30 livraisons de 5 planches chacune, au prix de 4 fr. la livraison.
- Traité des Constructions rurales et de leur disposition, par Louis Bouchard-Huzard.

- 1^{re} et 2^e livraisons, contenant les habitations des cultivateurs, les logements domestiques, les Granges, Hangars, les Bâtimens pour produits agricoles, etc. Paris, V^{te} Bonchard-Hazard, 1869; 2 vol. gr. in-8, avec 700 fig. Prix de l'ouvrage complet, 3 vol. in-8, avec plus de 850 figures : 25 fr.
- La troisième et dernière livraison paraîtra prochainement.
- Traité des Constructions rurales, contenant Vues, Plans, Coupes, Élévations, Détails et Devis de Bâtimens de ferme, par H. Delforge, architecte agronome. Paris, J. Baudry, 1869; in-fol. de 32 planches en couleur, avec un texte et des tableaux. Prix : 40 fr.
- Considérations générales sur la construction et l'organisation des asiles d'aliénés, par P. Lenoir, architecte du gouvernement. Paris, Victor Masson, 1869; in-8 de 30 pages.
- Éléments de Constructions civiles, par A. Devillez. Ouvrage destiné aux élèves des Écoles d'architecture et d'industrie et aux personnes qui veulent bâtir ou restaurer leur maison. Paris, J. Baudry, 1869; gr. in-8, avec 36 planches. Prix : 42 fr.
- Quelques considérations sur la construction et l'ameublement des églises, extrait des Derniers mélanges, par M. l'abbé Sabatier, chanoine honoraire. Bordeaux. V^e Dupuy, 1869; in-8 de 39 pages.
- Notice sur le clocher de Saint-Michel de Bordeaux, sa Construction primitive de 1472 à 1492, sa restauration de 1860 à 1869, par M. J. Nolibois. Bordeaux, Delmas, 1869; in-8 de 16 pages.
- Architectural Illustrations and Descriptions of Kettering Church, Northamptonshire, by R.-W. Billings. London, Atchley, 1869; in-4. Prix : 10 s. 6 d., gr. pap. 15 s.
- Il duomo di Monreale, illustrato da D. Domenico Benedetto Gravina. Fascicoli 34 a 38. Palermo, F. Lao; Firenze, E. Loescher. Ogni fascicolo L. 15, 50.
- Le moderne Capitole, ou Saint-Pierre de Rome, tableau descriptif, topographique, appréciatif et biographique, par Pierre Vachoux. Ancey, Dépollier, 1869; in-8 de 112 pages.
- Sur la restauration de l'église de Rots, par le docteur Léon Liégard, professeur à l'École de médecine, Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-8 de 8 pages.
- Extrait du cinquième *Bulletin de la Société des antiquaires de Normandie*.
- Les Chapiteaux mérovingiens de l'église de Chivy. Texte par E. Fleury, dessins de M. Midoux. Laon, Coquet et Stenger, 1869; in-8 de 24 pages avec 17 planches.
- Extrait du *Bulletin de la Société académique de Laon*, tome XVIII.
- Études pratiques sur l'industrie des marbres en France. Articles publiés dans le *Journal des travaux publics* de Paris, par M. J.-O. Tournier, ingénieur civil. Paris, Lemoine, 1869; in-8 de 64 pages. Prix : 3 fr.
- Les Pans-de-Fer, système Maurice Grand. Charpentes en fer. Constructions nouvelles en pans-de-fer, par Stanislas Ferrand, architecte. Paris, Cosse et Marchal, 1869; in-8 de 24 pages.
- Annales de la Société académique d'architecture de Lyon. Tome I. Exercice 1867-1868. Lyon, Perrin, 1869; in-8 de LV et 245 pag.

IV. — SCULPTURE.

Essai sur Zeus, ou le Jupiter olympien de Phidias, par M. L. Callandreau, juge du tribunal civil d'Angoulême. Angoulême, Goumar, 1869; in-8 de VII et 228 pages, avec 10 planches.

Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique de la Charente*, 1868.

Notice de la sculpture antique du Musée du Louvre...

Voir ci-après : PEINTURE, MUSÉES.

Les sculpteurs italiens, par Charles C. Perkins, correspondant de l'Académie des Beaux-Arts. Édition française revue et augmentée. Ouvrage traduit de l'anglais par Ch.-Ph. Haussoullier. Paris, V^{te} J. Renouard, 1869; 2 vol. gr. in-8, avec 35 gravures sur bois dans le texte, accompagnés d'un album de 80 eaux-fortes gravées par l'auteur. Prix, avec l'album, 45 fr.

Voyez la *Gazette des Beaux-Arts*, Première période, tome XXV, pages 299-320.

Uebersicht der Geschichte toskanischer sculptur bis gegen des Ende des 14. Jahrhunderts; von H. Semper. Zurich, 1869; in-8. Prix : 10 ngr.

Description of the Tomb of Napoleon the first, and of the Chapel of the Hôtel de the Invalids. Paris, Noblet, 1869; in-8 de 16 pages.

Le Groupe de la danse de M. Carpeaux, jugé au point de vue de la morale, ou Essai sur la façade du Nouvel-Opéra, par M. C.-A. de Sallèles. Paris, Dentu, 1869; in-8 de 16 pages. Prix : 50 c.

L'annonce portée en note : « Les pères de famille, les chefs d'institution, les magistrats et tous les hommes honnêtes et moraux voudront lire cet opuscule. »

La Barrière Clichy. Au maréchal Monecy, à l'occasion de l'érection du monument de la

place Clichy, par Aubry-Vézan. Paris, Alcan-Lévy, 1869; in-8 de 4 pages. Prix : 10 c.

Inauguration de la statue de Laennec à Quimper, le 15 août 1868. Discours prononcé par M. de Kergardec, membre de l'Académie de médecine. Paris, J.-B. Baillière, 1869; in-8 de 41 pages.

Extrait du *Bulletin de l'Académie impériale de médecine*, tome XXXIII.

Couronnement du buste de Rossini. Stances de M. Henri Brière. Rouen, Boissel, 1869; in-8 de 7 pages.

Le Monument de Vercingétorix. Souvenir d'un vieux Bourguignon (Abel Desjardins). Douai, Crépin, 1869; in-8 de 20 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

V. — PEINTURE.

Musées. — Expositions.

Les Vierges de Raphaël et l'Iconographie de la Vierge, par F.-A. Gruyer. Paris, V^e J. Renouard, 1869; 3 vol. in-8. Prix : 30 fr.

Tome I. — Les Images de la Vierge en Italie, considérées en dehors des faits évangéliques depuis les temps apostoliques jusqu'à Raphaël.
Tome II. — La Vie évangélique de la Vierge dans l'œuvre de Raphaël et dans les œuvres de ses prédécesseurs.
Tome III. — Les Vierges de Raphaël.

Notes historiques sur quelques anciennes familles messines à l'occasion d'un tableau attribué à Rembrandt, par M. le baron de Couet de Lorry. Metz, Rousseau Pallez, 1869; in-8 de 23 pages.

Extrait de *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle*, année 1868.

Notice sur trois tableaux représentant la conversion du duc d'Aquitaine, Guillaume X, par Saint-Bernard, dans l'église Saint-Pierre de Parthenay-le-Vieux, en 1135, par M. l'abbé Auber. Poitiers, Dupré, 1869; in-8 de 14 pages.

Notice sur la sculpture antique du Musée impérial du Louvre, par W. Froehner, conservateur-adjoint du Département des antiques et de la sculpture moderne. Tome I. Paris, de Mourgues, 1869; in-8 de XV et 520 pages. Prix : 3 fr.

Notice des bronzes antiques exposés dans les Galeries du Musée impérial du Louvre (anciens fonds et Musée Napoléon III), par Adrien de Longpérier. 1^{re} partie. Paris, Mourgues frères, 1869; in-12 de 228 pages. Prix : 1 fr. 50 c.

Catalogue du Musée départemental d'archéologie de Nantes et de la Loire-Inférieure, par F. Parenteau. 2^e édition. Nantes, Forest et

Grimaud, 1869; in-8 de IV et 144 pag. avec 12 planches. Prix : 6 fr.

Tiré à 200 exemplaires.

Catalogue historique et description du Musée de Dijon. Peintures, sculptures, dessins, antiquités. Dijon, Rabutot; Paris, Lamarche, 1869; in-8 de XXII et 362 pages.

Promenade à travers les arts et les lettres à Dijon. Le Musée de sculpture, le Marché aux fleurs, par N. Fétu. Dijon, Jobard, 1869; in-8 de 8 pages.

Extrait du *Bien public* du 16 septembre 1868.

Catalogue des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, gravure et lithographie exposés dans les Galeries du Musée de Douai. Douai, Dechrist, 1869; in-12 de XXII et 240 pages. Prix : 1 fr.

Catalogue des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les Galeries du Musée des tableaux de Lille, par Ed. Reynard, administrateur des Musées. Lille, Lefebvre-Ducrocq, 1869; in-8 de XV et 292 pages. Prix : 1 fr. 25 c.

Catalogue du Musée archéologique du Mans, comprenant la description de tous les objets existant dans ce Musée à la date du 1^{er} janvier 1869, par E. Hucher, directeur du Musée. Le Mans, Monnoyer; Paris, A. Morel, Didron, 1869; in-8 de 108 pages.

Promenades au Musée de Saint-Germain, par Gabriel de Mortillet. Catalogue illustré de 79 figures sur bois, par Arthur de Rhoné. Paris, Reinwald, 1869; in-8 de 188 pages. Prix : 2 fr. 50 c.

Notice des tableaux et autres objets d'art du Musée de Toulon, par Bronzi, peintre conservateur. Toulon, Robert, 1869; in-8 de 78 pages. Prix : 1 fr.

Épître familière à la Société archéologique, scientifique et littéraire du Vendômois, pour l'inauguration du Musée, par M. Ch. Chautard. Vendôme, Devaure-Henrion, 1869; in-8 de 10 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société*.

Le Musée de Versailles, avec texte et légendes. Ouvrage illustré de 21 compositions d'après H. Vernet, Eug. Delacroix, le baron Gérard, Ary Scheffer, etc. Saint-Denis, Agucant-Drunet, 1869; in-4 de 22 pages. Prix : 4 fr.

Catalogue des collections de tableaux, statues, antiquités, armes, poteries, médailles et monnaies, matrices de sceaux et meubles anciens du Musée départemental des Vosges, par Jules Laurent, directeur. Épinal, V^e Gley, 1869; in-8 de 116 pages.

Propos d'art à l'occasion du Salon de 1869. Revue du Salon, par Paul-Casimir Perier.

- Paris, Michel Lévy, 1869; in-18 de VIII et 332 pages. Prix : 3 fr.
- Le Salon de 1869, par André Albrespy. Paris Meyrueis, 1869; in-8 de 16 pages.
Extrait de la *Revue chrétienne*, 5 juillet 1869.
- Le Salon de 1869, par Arthur Duparc. Paris, Douniol, 1869; in-8 de 22 pages.
Extrait du *Correspondant*.
- Petit pamphlet sur quelques tableaux du Salon de 1869 et sur beaucoup de journalistes qui en ont rendu compte, par A.-D. Vergnaud, auteur du *Manuel de perspective*. Paris, Lahure, 1869; in-8 de 15 pag. Prix : 50 c.
On trouvera dans la *Chronique des Arts* la Bibliographie des articles sur le Salon de 1869 qui ont paru dans les journaux.
- Galerie Delessert, par M. Charles Blanc, membre de l'Institut. Extrait de la *Gazette des Beaux-Arts*, livraisons de février et mars 1869, (suivi de : Catalogue des tableaux de la Galerie Delessert). Paris, impr. de Claye, 1869; gr. in-8 de faux-titre, titre et 86 pages, avec 8 gravures tirées à part et 8 gravures sur bois dans le texte.
Tiré à très-petit nombre sur grand papier vergé.
- La passé et le présent de la question du Musée Napoléon. Note présentée à M. G. d'Auribeau, préfet de la Somme, par la Commission de la cession du Musée au nom de la Société des Antiquaires de Picardie. Amiens, Jeunet, 1869; in-8 de 22 pages.
- Catalogue de l'Exposition de 1869 de la Société des Amis des Arts de la Moselle. Metz, Blanc, 1869; in-12 de 23 pages. Prix : 25 c.
- Catalogue de l'Exposition des Beaux-Arts de la ville de Moulins en 1869. Moulins, Desrosiers, 1869; in-18 de 72 pages. Prix : 0 fr. 50 c.
- Union centrale des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Exposition de 1869. Catalogue des œuvres et des produits modernes; précédé des Statuts de l'Union centrale, de la liste de ses membres, etc. Paris, à l'Union centrale, 15, place Royale, 1869; in-12 de 255 pages. Prix : 1 fr.
- Exposition des Beaux-Arts appliqués à l'industrie. Guide du visiteur au Musée oriental. Paris, à l'Union, 15, place Royale, 1869; in-16 de 63 pages.
- Catalogue de la 22^e Exposition municipale des Beaux-Arts ouverte au Musée de Rouen le 8 avril 1869. Rouen, Leccerf, 1869; in-12 de 111 pages.
- Les manuscrits anciens à l'Exposition universelle, par Henri de La Broise. Paris, Lainé, 1869; in-8^o de iv et 51 pages.

VI. — GRAVURE.

Le Cabinet du Roi, Collection d'estampes commandées par Louis XIV, par Georges Duplessis. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1869; gr. in-8^o de 21 pages.

Extrait du *Bibliophile français*.

Études iconographiques sur la topographie ecclésiastique de la France aux XVII^e et XVIII^e siècles. Le Monasticon Gallicanum, par Louis Courajod. Paris, Liepmannsohn et Dufour, 1869; in-fol. de 28 pages. Prix 5 fr.

Ce curieux travail donne la description raisonnée et détaillée du recueil de gravures connu sous le nom de *Monasticon Gallicanum*.

Catalogue descriptif des estampes relatives à la Guerre de trente ans en Lorraine, pendant la période dite suédoise (1631-1648), par M. J.-A. Schmit, bibliothécaire du département des imprimés de la Bibliothèque impériale. Nancy, Wiener, 1869; in-8^o de 38 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

L'ornement polychrome. Cent planches en couleurs, or et argent, contenant environ 2,000 motifs de tous les styles : art ancien et asiatique, moyen âge, renaissance, XVII^e et XVIII^e siècle. Recueil historique et pratique publié sous la direction de M. A. Racinet, avec des notes explicatives et une Introduction générale. 1^{re} livraison. Paris, F. Didot, 1869; in-4^o de 13 pages, avec 10 planches.

On annonce 10 livraisons, de 10 planches chacune, paraissant de deux mois en deux mois. Prix de la livraison : 15 fr.

Voir dans la *Chronique des Arts* du 7 novembre 1869, n^o 45, page 4, un article de M. Ph. Burty.

Les Songes drolatiques de Pantagruel, où sont contenues cent vingt figures de l'invention de maître François Rabelais, copiées en fac-simile par Jules Morel sur l'édition de 1565, pour la récréation des bons esprits, avec un texte explicatif en regard de chaque gravure et des notes par le grand Jacques. [Gabriel Richard]. Paris, 19 rue des Martyrs, 1869; in-12 de 264 pages, avec un portrait de Panurge. Prix : 3 fr.

Voir dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, tome I, page 570, l'annonce d'une autre édition des *Songes drolatiques*.

Portefeuille artistique et archéologique de la Suisse, par H. Hamman. Première série. Bâle, Georg; Paris, J. Cherbuliez, 1865-67; in-4^o de 70 pages, avec 48 planches. Prix, cartonné, 30 fr.

Cette première série contient : 1^o Des dessins recueillis dans les cantons de Genève, Vaud, Valais, Fribourg, Neuchâtel, Soleure, Berne,

Argovie, Schaffhouse, Lucerne, Uri et les Grisons; 2^e une Étude sur la maison particulière au XVI^e siècle; 3^e Un mémoire sur des briques suisses, ornées de bas-reliefs, du XIII^e siècle.

Galerie historique des comédiens de la troupe de Nicolet, Notices sur certains acteurs et mimes qui se sont fait un nom dans les annales des scènes secondaires depuis 1760 jusqu'à nos jours, par E.-D. de Manne et C. Ménétrier, avec des portraits à l'eau-forte par Frédéric Hillemaier. Lyon, Scheuring, 1869; in-8^o de VIII et 414 pages, avec portraits.

Histoire de l'imagerie populaire, par Champfleury. Paris, Dentu, 1869; in-18 de I et 312 pages, avec 37 gravures dans le texte. Prix : 5 fr.

Épinal et l'imagerie dans les Vosges, par Sabourin de Nanton. Strasbourg, Heitz, 1869; in-8^o de 22 pages.

Extrait de la *Feuille du samedi*.

Serrons nos rangs, épître aux graveurs, par A. Boudoux. Paris, Henri Alkan, 1869; in-18 de 60 pages. Prix : 0 fr. 75 c.

Étude sur la gravure moderne.

VII. — ARCHÉOLOGIE.

Antiquité. — Moyen Age.

Renaissance. — Temps modernes.

Monographies provinciales.

Der Ägyptische Felsentempel von Abu-Simbel, und seine Bildwerke und Inschriften, von J. Duemichen. Berlin, Hempel, 1869; gr. in-8^o.

Die Thebanischen Papyrusfragmente im Berliner Museum, von G. Parthey. Berlin, Dümmler, 1869; gr. in-4^o.

Étude sur la science hiéroglyphique, par M. E. Dugué. 1^{re} partie. Le Mans, Monnoyer, 1869; in-8 de 15 pages.

Extrait du *Bulletin de la Société... de la Sarthe*.

Ithaka, des Peloponnes und Troja. Archæologische Forschungen, von H. Schliemann. Leipzig, Giesecke und Devrient, 1869; gr. in-8^o.

Griechische und Sicilische Vasenbilder, von O. Benndorf. 1^{re} livraison. Berlin, Guttentag, 1869; in-fol. Prix, en carton, 8 thaler.

Pompeia décrite et dessinée par Ernest Breton, de la Société des antiquaires de France, etc.; suivie d'une Notice sur Herculaneum. 3^e édition, revue et considérablement augmentée

de plus de 150 pages de texte et de 50 gravures. Paris, Guérin, 1869; gr. in-8^o de 540 pages, avec 200 gravures dans le texte, 10 planches à deux teintes tirées à part, et un plan général des fouilles. Prix : 15 fr.

Monuments de l'Antiquité dans l'Europe barbare; suivi d'une Statistique des antiquités de la Suisse occidentale et d'une Notice sur les antiquités du canton de Vaud, par Frédéric Troyon. Genève et Paris, Cherbuliez, 1869; in-8 de XII et 558 pages. Prix : 7 fr. 50 c.

Rome et ses monuments, guide du voyageur catholique dans la capitale du monde chrétien, par le chanoine de Blessier. Nouvelle (2^e) édition revue, corrigée et considérablement augmentée par M. l'abbé Gavarel. Louvain, C.-J. Fonteyn père, 1869; petit in-8^o de 650 pages, avec 62 plans annotés, gravés hors texte, y compris 10 nouveaux. Prix 10 fr.

Itinerario o Guida monumentale di Roma antica e moderna, e suoi contorni, opera compilata da Angelo Pellegrini. Roma, Vincenzo Sciomer, 1869; in-16 de 592 pages.

Rapport adressé, le 25 janvier 1865, à Messieurs les membres de la Commission des monuments historiques d'Angleterre par M. L. Tresgot, ex-dessinateur dans les bureaux de l'état-major du génie en France et en Algérie, au sujet de ses recherches et découvertes archéologiques en Numidie. Nîmes, imp. Soustelle, 1869; in-8^o de 14 pages.

Mémoire sur un vase de plomb trouvé dans la régence de Tunis, par M. le Commandeur de Rossi, de Rome. Traduit de l'italien par M. A. Campion. Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-8^o de 37 pages, avec 1 planche.

Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.

Manuel classique d'archéologie chrétienne, depuis Jésus-Christ jusqu'à nos jours, comprenant : 1^o des Notions sur l'architecture de chaque époque; 2^o une Étude rapide sur le mobilier des églises; 3^o un Appendice concernant la peinture sur verre, les émaux et la mosaïque; suivi d'un petit Dictionnaire expliquant chaque expression technique, par M. l'abbé C. Poussin, professeur au séminaire de Reims. 4^e édition, refondue et considérablement augmentée. Paris, Sarlit, 1869; in-8^o de 206 pages, avec 120 gravures.

Abécédaire, ou rudiment d'archéologie, par M. A. de Caumont, fondateur des Congrès scientifiques de France. Architecture civile et militaire. 3^e édition. Caen, Le Blanc-

- Hardel, 1869; in-8° de vii et 702 pages. Prix : 7 fr. 50 c.
- Petit abrégé d'archéologie à l'usage de tous, orné de vignettes sur bois, par Alfred Capelli. Paris, Alcan-Lévy, 1869; in-12 de 71 pages.
- Matériaux d'archéologie et d'histoire, par MM. les archéologues de Saône-et-Loire et des départements limitrophes. Notices et Dessins colligés par J. G. et L. L. N° 1. Janvier 1869. Chalon-sur-Saône, Landa, 1869; in-8° de 16 pages avec planches.
- Monuments mégalithiques. Tumulus, Dolmens, Menhirs et Cromlechs, par J.-M. Déclivré inspecteur de l'instruction primaire à Vannes. Rennes et Paris, Oberthur, 1869; in-8° de 43 pages.
- Lettre à M. de Caumont, directeur de la Société française d'archéologie, par L. Rostan, inspecteur de la Société française d'archéologie. Aix, Remouet-Aubin, 1869; in-8° de 15 pages.
- Abbayes et monastères, histoire, monuments, souvenirs et ruines, par M. J.-J. Bourassé, chanoine de l'église métropolitaine de Tours. Tours, Mame et fils, 1869; gr. in-8° de 590 pages, avec illustrations, par Clerget, Lançelot, et Karl Girardet.
- Les vacances d'un archéologue, ou Notes d'excursions dans les communes de Château-Thébaud, Aigrefeuille, Remouillé, Maisdon, Saint-Lumine-de-Clisson et Saint-Hilaire-du-Bois, par Charles Marionneau. Nantes, Forest et Grimaud, 1869; in-8° de 18 pages.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique de Nantes*.
- Dissertation sur le Rössel d'or d'Altötting, par Jules Labarte. Paris, Didron, 1869; in-4° de 11 pages avec 1 planche. Prix : 2 fr. 25 c.
Extrait des *Annales archéologiques*, tome XXVI.
- Description de la ville d'Angers et de tout ce qu'elle contient de plus remarquable, par M. Péan de La Tuillerie, prêtre de Châteaugontier. Nouvelle édition augmentée de notes critiques et de recherches historiques sur les rues, les hôtels et les principales maisons d'Angers d'après les documents inédits des archives du département et de la mairie, par M. Célestin Port, archiviste du département de Maine-et-Loire. Angers, Barassé, 1869; in-18 de ix et 607 pages.
- La cathédrale d'Angers, Saint-Maurice, par Ernest Saillaud. Angers, Lemesle, 1869; in-18 de 53 pages.
Curiosités de l'Anjou. I.
- L'église de Saint-Serge, à Angers, par l'abbé Choyer. Angers, Lachèse, Belleuvre et Dolbeau, 1869; in-8° de 12 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société... d'Angers*.
- Recherches archéologiques. Mémoire lu à la Société des lettres, sciences et arts de l'Aveyron, par M. l'abbé Cérés. Rodez, Ratery, 1869; in-8° de 6 pages.
- Notice sur l'église de Béthune, par le comte Achmet d'Héricourt. Arras, Thiery, 1869; in-4° de 12 pages.
- Le Bibracte de Beuvray et ses inventeurs. Etude de mœurs archéologiques, par Ch. Merandon. Autun, Duployer, 1869; in-8° de 18 pages.
- Souvenirs du Congrès international archéologique de Bonn (Prusse). Bonn et ses environs, Cologne, notes diverses, par Charles Lucas, architecte. Paris, A. Lévy, 1869; in-8° de 55 pages.
- Note sur un cippe funéraire découvert à Cabières (Gard), par Émile Causse, vice-président du tribunal de Nîmes. Nîmes, Roger et Laporte, 1869; in-8° de 32 pages.
- Traditions et monument d'une paroisse de la plaine de Caen, par M. Gaston Le Hardy. Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-4° de 8 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société des antiquaires de Normandie*.
- Un village de l'ancien Cambresis, fonts baptismaux et pierre tumulaire, par A. Durieux. Cambrai, Simon, 1869; in-8° de 24 pages.
- Le château de Chenonceau, Notice historique, par M. l'abbé C. Chevalier. Tours, Mazeureau, 1869; in-8 de 89 pages, avec une planche.
- Destruction de l'église de l'abbaye de Cluny et ses causes, par M. Chavot. Mâcon, Protat, 1869; in-8° de 14 pages.
Extrait des *Annales de l'Académie de Mâcon*.
- Notice sur l'église d'Essey-lès-Nancy, par M. Lang, ingénieur civil des mines. Nancy, Lepage, 1869; in-8° de 42 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.
- Notice sur l'église de Fénétrange, par M. Louis Benoit. Nancy, Lepage, 1869; in-8° de 26 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.
- Découverte d'un cimetière antique à Garin (Haute-Garonne), par M. Henry Poydenot. Antiquités romaines, byzantines, gallo-romaines et celto-cimbriques trouvées dans le nord de l'Europe, par M. Léouzon-le-Duc. Paris, à la Société française de numisma-

- tique et d'archéologie, 1869; in-4 de 24 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*.
- Découverte d'un cimetière antique à Garin (Haute-Garonne), par M. Henri Poydenot. Paris, 1869; in-4° de 22 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*.
- Genève historique et archéologique, par J.-B.-G. Galiffe. Bâle et Genève, H. Georg; Paris, Joël Cherbuliez, 1869; in-4° avec des dessins de H. Hammann. Prix : 25 fr.
- L'église de Germiny et celle de Baulieu-lez-Loches, par M. G. Bouet. Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-8° de 36 pages, avec figure.
Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.
- Notice historique et descriptive sur l'abbaye d'Hautecombe, par un touriste. Aix-les-Bains, Bachet, 1869; in-8° de 16 pages, avec 2 vues. Prix : 0 fr. 60 c.
- Note sur des fouilles archéologiques faites à Héricourt-en-Caux (Seine-Inférieure), par M. l'abbé Cochet, directeur du Musée d'antiquités de Rouen. Rouen, Cagniard, 1869; in-8° de 11 pages.
Extrait de la *Revue de Normandie*, année 1868.
- Pierres tombales de l'église de Jonquières, par l'abbé L. Vinas, inspecteur de l'Hérault, pour la Société française d'archéologie. Lodève, Grillières, 1869; in-4° de 6 pages à 2 colonnes.
Extrait de l'*Écho de Lodève*, 14 et 21 mars 1869.
- Die Mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau, von A. Essenwein. Vienne, Braumüller, 1869; grand in-4. Prix : 16 thlr.
- Le Château de Largoët en Elven, par M. l'abbé Piéderrière, recteur de Saint-Gravé, et M. L. Galles, conservateur-adjoint du Musée archéologique de Vannes. Vannes, Galles, 1869; in-8 de 10 pages. Prix : 1 fr. 25.
- Monographie de la ville de La Rochelle. 1^{re} partie: Histoire. 2^e partie: Monuments; suivie de la Statistique monumentale de l'arrondissement de La Rochelle. Saintes, Hus, 1869; in-8 de 64 pages.
Extrait du *Recueil des actes de la Commission des arts et monuments de la Charente-Inférieure*. Tome II, nos 3 et 4.
- Notice sur le tombeau de Jean de Langeac (Cathédrale de Limoges), par l'abbé Arbellot. Limoges, Chapoulaud; Paris, Lecoq, 1869; in-8 de 23 pages avec gravure.
Extrait du *Bulletin de la Société archéologique et historique du Limousin*.
- L'ancienne abbaye de Notre-Dame-de-Lixheim, par M. l'abbé Hermann Kuhn. Nancy. Lepage, 1869; in-8 de 39 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.
- L'archéologie irlandaise au couvent de Saint-Antoine-de-Padoue, à Louvain, par le R. P. V. de Buck, de la Compagnie de Jésus. Paris, Albalan, 1869; in-8 de 52 pages.
Extrait des *Études religieuses, historiques et littéraires*.
- Notice des antiquités du département de la Meurthe et des cimetières de la période gallo-romaine, par M. Louis Benoît, bibliothécaire en chef de la ville de Nancy. Nancy, Lepage, 1869; in-8 de 28 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.
- Notice sur l'Hôtel de ville de Montauban, par M. Devals aîné. Montauban, Forestié neveu, 1869; in-8 de 20 pages.
- Notice historique sur Montbéliard et ses monuments, par P.-E. Tueffard. Montbéliard, Barbier, 1869; in-8 de 86 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société d'émulation de Montbéliard*.
- Les antiquités primitives de la Norvège. Age de pierre et âge de bronze, par Eugène Beauvois. Paris, Challamel aîné, 1869; in-8 de 68 pages. Prix : 1 fr. 25.
Extrait des *Annales des Voyages*, 1869.
- Archéologie percheronne, par le docteur Jousset. Mortagne, Daupley frères. 1869; in-8 de 7 pages.
Extrait de l'*Écho de l'Orne*.
- Description et histoire du château de Pierrefonds, par Viollet-le-Duc, architecte, 5^e édition, entièrement refondue. Paris, A. Morel, 1869; in-8 de 48 pages, avec 3 planches.
- Rapport sur un tumulus de l'âge de bronze au Rocher, commune de Plougoumelen, par W.-C. Lukis, M. A., P. S. A. Vannes, Galles, 1869; in-8 de 4 pages.
Extrait du *Bulletin de la Société polymathique du Morbihan*. 2^e semestre de 1867.
- Découverte d'antiquités effectuée à la cathédrale du Pay, en 1865 et 1866. Rapport par M. Aymard, vice-président de la Société académique du Pay. Le Pay, Marchessou, 1869; in-8 de 59 pages.
Extrait des *Annales de la Société académique du Pay*, tome XXVIII.
- Ruines de Saint-Sulpice, canton de Villersexel. Rapport fait à la Société d'agriculture, sciences et arts de la Haute-Saône, par L. Suchaux, président de la Commission d'archéologie. Vesoul, Suchaux, 1869; in-8 de 20 pages avec 6 planches.
- Recherches sur les monuments et les objets d'art relatifs à l'abbaye de Saint-Vaast, par

Auguste Terninck ; accompagnées d'une Étude numismatique par L. Daucoisne, membre de la Commission départementale des antiquités du Pas-de-Calais. Arras, Brissy, 1869 ; in-4 de 129 pages avec 3 planches.

L'abbaye de Salival, par l'abbé G. Pierson. Nancy, Lepage, 1869 ; in-8 de 23 pages avec une gravure.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie lorraine*.

La Collégiale de Saint-Martin de Tours. Basilique, chapitre, possessions, par Nobilleau. Tours, Mazereau, 1869 ; in-8 de 195 pages, avec 2 plans. Prix : 12 fr.

Tiré à 150 exemplaires sur papier vergé.

La Société d'émulation de la Vendée, par l'abbé Ferd. Baudry, secrétaire de la section d'archéologie. Niort, Clousot, 1869 ; in-8 de 23 pages.

Extrait de la *Revue de l'Aunis, de la Saintonge et du Poitou*.

Notice historique et archéologique sur l'église de Wismes, par M. le président Quenson. Arras, Thierny, 1868 ; in-4 de 24 pages.

Das alte Zabern archeologisch und topographisch dargestellt, von Dagobert Fischer. Saverne, Castillon-Gilliot, 1869 ; in-8 de 236 pages.

VIII. — NUMISMATIQUE.

Sigillographie.

Manuel de numismatique ancienne, par M. Hennin. Atlas, contenant un choix des plus belles pièces des peuples, villes et rois. Table des planches. Paris, Rollin et Feuardent, Chossonnerie, 1868 ; in-8 de 25 pages.

Médailles grecques autonomes frappées dans la Cyrénaïque. Notice accompagnée d'explications nouvelles sur différents points de numismatique et d'antiquité, par Ferdinand Bompis. Paris, Rollin et Feuardent, 1869 ; in-8 de 124 pages avec 3 planches.

De quelques espèces de monnaies grecques mentionnées dans les auteurs anciens et dans les inscriptions, par Fr. Lenormant. Paris, Cusset, 1869 ; in-8 de 63 pages.

Extrait de la *Revue numismatique*, 1867.

Médailles impériales grecques relatives aux ΘΕΜΙΔΕΣ de l'Asie Mineure, par Henry de Longpérier. Paris, Cusset, 1869 ; in-8 de 42 pages avec 1 planche.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIV.

Recherches sur la monnaie romaine depuis son origine jusqu'à la mort d'Auguste, par le baron d'Ailly. Tome II, 3^e partie. Lyon,

Scheuring ; Paris, Rollin et Feuardent, 1869 ; in-4 de pages 603-824, avec planches 88-113.

Notices sur Rome, les noms propres et les dignités mentionnées dans les légendes des monnaies impériales romaines, par l'abbé J. Marchant, membre de la Société française de numismatique et d'archéologie. Paris, Rollin et Feuardent, 1869 ; in-8 de 671 pages. Prix : 10 fr.

Catalogue du médaillier de la Société impériale d'agriculture, sciences et arts de Valenciennes, par L. Cellier. Valenciennes, Henry ; 1869 ; in-8 de 66 pages.

Lettre à M. Adrien de Longpérier sur quelques monnaies celtiques, par F. de Pfaffenhoffen. Paris, Cusset, 1869 ; in-8 de 19 pages, avec 2 planches.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIV.

Lettre à M. de Longpérier sur une trouvaille de pièces du moyen âge frappées en Alsace, par F. de Pfaffenhoffen. Paris, impr. de Cusset, 1869 ; in-8 de 8 pages, avec une planche.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIII, 1868.

Examen de diverses monnaies italiennes attribuées à M^{lle} de Montpensier, par Ad. de Longpérier. Paris, Cusset, 1869 ; in-8 de 11 pages.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIV.

Étude historique sur la numismatique bretonne. 6^e étude. Hautes curiosités de numismatique franco-bretonne. Monnaies inédites, planches reproduisant ces monnaies, par M. J.-M.-R. Lecog-Kerneven. Rennes, Leroy fils, 1869 ; in-8 de 23 pages avec une planche.

Lettre à M. Ad. de Longpérier sur les monnaies de l'abbaye de Disentis, dans le canton des Grisons, en Suisse, par C.-F. Trachsel. Paris, Cusset, 1869 ; in-8 de 8 pages.

Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIV.

Supplément à la numismatique lilloise (partie monétaire), par Edouard van Hende. Lille, Danel, 1869 ; in-8 de 28 pages avec une planche.

Extrait des *Mémoires de la Société impériale... de Lille*.

Études numismatiques. Médaille commémorative de l'affaire de Nancy. Le Sou Thuillié, par Léopold Quintard. Nancy, Lepage, 1869 ; in-8 de 7 pages.

Essai sur la numismatique de l'abbaye de Saint-Waast, par L. Daucoisne. Arras,

- Brissy, 1869; in-4 de 39 pages, avec 4 planches.
Voyez plus haut : *ARCHÉOLOGIE. Recherches sur les monuments de Saint-Vaast..*
- État actuel de la numismatique de Toul, par Ch. Robert. Paris, Cusset, 1869; in-8 de 16 pages, avec une planche.
Extrait de la *Revue numismatique*, nouvelle série, tome XIII, 1868.
- Essai sur l'atelier monétaire de Valenciennes et sur le monogramme de la monnaie des comtes de Hainaut, par L. Cellier. Valenciennes, Henry, 1869; in-8 de 32 pages avec une planche.
- Secaux de la cour du Mans et dit Bourgnouvel, par M. Eugène Hucher. Caen, Le Blanc-Hardel, 1869; in-8 de 13 pages.
Extrait du *Bulletin monumental*, publié à Caen par M. de Caumont.
- IX. CURIOSITÉ.
- Céramique. — Mobilier. — Tapisseries
Armes. — Costumes. — Livres, etc.
- Le Collectionneur, par J.-A. de Lérne. Rouen, Cagniard, 1868; in-8 de 28 pages.
Extrait, tiré à 100 exemplaires, de la *Revue de Normandie*, numéro du 30 avril 1869, pages 217-256.
- Industries anciennes et modernes de l'empire chinois, d'après des Notices traduites du chinois, par M. Stanislas Julien, membre de l'Institut, et accompagnées de Notices industrielles et scientifiques, par M. Paul Champion, professeur de chimie. Paris, E. Lacroix, 1869; in-8 de xv et 254 pages avec 13 planches. Prix : 6 fr. 50.
- Le Moyen âge et la Renaissance dans les Pays-Bas, par Jr. D. van der Kellen. Choix d'objets remarquables du xii^e au xvi^e siècle. Livraisons 7 et 8. La Haye, Martinus Nijhoff, 1869; grand in-4 de 2 feuillets de texte, avec 10 planches.
Prix de la livraison, 2 florins; sur papier de Chine, 2 fl. 50 cts.
- Les vieux arts du feu, par Claudius Popelin. Paris, Lemerre, 1869; in-8 de xvi et 41 pages, avec vignettes.
- Notice sur les vitraux de l'église Saint-Seurin, par l'abbé Cirot de la Ville, chanoine honoraire. Bordeaux, V^e Dupuy, 1869; in-8 de 51 pages. Prix : 75 c.
- Extrait des *Origines chrétiennes de Bordeaux*, ou *Histoire et Description de l'église Saint-Seurin*, du même auteur.
- L'église paroissiale de Saint-Patrice de Rouen, par Paul Baudry. Description des vitraux.
2^e édition. Rouen, Cagoiard, 1868; in-16 de 76 pages.
Tiré à 150 exemplaires. Titre rouge et noir.
- Histoire de la céramique lilloise, précédée de documents inédits constatant la fabrication de carreaux peints et émaillés en Flandre et en Artois au xiv^e siècle, par J. Houdoy. Édition nouvelle avec planches. Lille, Danel; Paris, Aubry, 1869; grand in-8 de xi et 171 pages.
Papier vergé, titre rouge et noir.
- La Faïence de Rouen, par M. Maurice de Possesse. Faïences d'Orléans, par M. le comte Arthur de Bizemout. Paris, à la Société de numismatique et d'archéologie, 1869; in-4 de 16 pages.
Extrait des *Mémoires de la Société française de numismatique et d'archéologie*.
- Imagerie de la faïence. Assiettes à emblèmes patriotiques, période révolutionnaire (1789-1795), par M. A.-A. Mareschal. Paris, Eugène Delaroque, 1869; grand in-4 de 120 planches coloriées sur fond teinté. Prix : 35 fr.
- Imagerie de la faïence française. Assiettes à emblèmes patriotiques, comprenant la période révolutionnaire; 241 types lithographiés d'après les pièces originales et classés par ordre chronologique de 1750 à 1830, par M. A.-A. Mareschal. Paris, Eugène Delaroque, 1869; grand in-8. Prix : 25 fr.
- Mémoire sur une question de céramique. Réponse à la 12^e question du programme du Congrès archéologique de Bourges, par Louis Roubet, juge de paix. Nevers, Begat, 1869; in-8 de 24 pages.
- Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance, par M. Viollet-le-Duc, architecte du gouvernement. Tome III. 1^{er} fascicule. Vêtements, etc. Paris, A. Morel, 1869; in-8 de 176 pages.
Le volume formera 11 livraisons à 1 fr. 50 c.
- Le Mobilier de la couronne et des grandes collections publiques et particulières du xiii^e au xix^e siècle. Mobilier civil et mobilier religieux, meubles, tentures, tapisseries, bronzes et objets d'art de toutes les époques, par R. Pfnor. 1^{re} livraison. Paris, J. Baur et Détaille, 1869. Cinq gravures sur acier, en relief ou en couleur, de format in-4, et une ou deux feuilles grand-aigle, de dessins grandeur d'exécution, donnant l'épure des objets reproduits par les gravures.
Une livraison tous les deux mois, prix : 5 fr.
- Calices anciens et modernes, matière, forme, ornementation, par M. l'abbé F. Canéto, vicaire général d'Auch. Auch, Foix, 1869; in-8 de 52 pages.
Extrait de la *Revue de Gascogne*.

Le Tabernacle de la Vierge, par Orcagna, dans l'église d'Or-san-Michele, à Florence, décrit par Alfred de Surigny. Paris, Didron, 1869; in-4 de 63 pages, avec 4 planches. Prix: 6 fr.

Extrait des *Annales archéologiques*. Tome XXVI.

L'orfèvrerie d'église à Lyon, à propos de l'ostensoir de Notre-Dame-de-la-Salette, par Ch. Vays. Lyon, Vingtraiier, 1869; in-8 de 18 pages.

Extrait de la *Revue du Lyonnais*, janvier 1869.

Recherches sur d'anciens ivoires sculptés de la cathédrale de Metz, par Charles Abel, secrétaire perpétuel de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle. Metz, Rousseau-Pallez, 1869; in-8 de 55 pages, avec une planche et 3 dessins.

Extrait, tiré à 50 exemplaires, des *Mémoires de la Société d'histoire et d'archéologie de la Moselle*.

Antiquités rares de la Normandie. Notice sur une cassette d'ivoire de la cathédrale de Bayeux, par M. André, conseiller à la Cour impériale de Rennes. Rennes, Catel, 1869; in-8 de 11 pages.

Extrait des *Mémoires de la Société d'archéologie d'Ille-et-Vilaine*. Tome VII.

Un coffret à bijoux de Marie Stuart, reine d'Écosse et douairière de France, par Victor Luzarche. Tours, Bouserez, 1869; in-fol. de 7 pages.

Papier vergé.

Description d'armes et d'objets divers trouvés dans la Sèvre niortaise, par E. Roy. Saint-Maixent, Reversé, 1869; in-8 de 8 pages.

Papier vergé.

Extrait de la *Revue de l'Aunis, de la Saintonge et du Poitou*.

Note sur un éperon du x^e siècle trouvé au Bernard (Vendée), par M. l'abbé Ferd. Baudry. Poitiers, Dupré, 1869; in-8 de 7 pages, avec une planche.

La Serrurerie ou les ouvrages en fer forgé du Moyen-Age et de la Renaissance, par M. J.-H. de Hefner-Alteneck, avec un texte explicatif traduit de l'allemand, par M. Daniel Ramée. Paris, Tross, 1869; grand in-4 de 84 planches gravées en taille-douce, plus le texte.

Parait en trois livraisons; prix de la livraison, sur papier Bristol, 300 exemplaires, 28 francs, sur papier Whatmann, 50 exemplaires, 40 francs.

Du luxe des vêtements au xvi^e siècle, étude historique, par Ferdinand Villepelet, archivist de la Dordogne. Périgueux, Dupont, 1869; in-8 de 22 pages.

Extrait des *Annales de la Société de la Dordogne*, avril et juin 1869.

Histoire de la dentelle, par M^{me} Bury Palliser, traduit par M^{me} la comtesse Gédéon de Clermont-Tonnerre. Paris, F. Didot, 1869; grand in-8 de vi et 410 pages, avec 19 planches et 157 gravures dans le texte. Prix: 12 fr.

M^{me} Goubaud's Book of Guipure d'art. London, Ward and L., 1869; 4^o de 72 pages. Prix: 2 s.

Histoire de l'imprimerie, par M. Paul Dupont, député au Corps législatif. Paris, P. Dupont, 1869; in-18 de 328 pages.

Rymalle sur les plus célèbres bibliothèques de Paris en 1649, avec des notes et un Essai sur les bibliothèques particulières du temps, par Albert de La Fizelière. Paris, A. Aubry, 1869; in-8 de 152 pages. Prix: 5 fr.

Caractères elzévirien, papier de fil. 4 exemplaires sur papier chamcois, 3 sur chine, 2 sur peau de vélin.

X. — BIOGRAPHIES.

Les sculpteurs italiens, par Charles C. Perkins...

Voyez plus haut, à la division SCULPTURE.

L'empereur architecte Adrien (Publius Ælius Hadrianus), étude antique, par Charles Lucas, architecte. Paris, Lahure, 1869; grand in-8 de 27 pages.

Tiré à 450, plus 50 exemplaires numérotés sur beau papier.

Jean Chalette, de Troyes, peintre de l'Hôtel de ville de Toulouse (1581-1643), par M. Roschach. Troyes, Dufour-Bouquet, 1869; in-8 de 50 pages, avec une gravure.

Extrait des *Mémoires de la Société académique de l'Aube*. Tome XXXI, 1867.

Decamps et son œuvre, avec des planches originales les plus rares, par Adolphe Moreau. Paris, Jouaust, 1869; in-8 de xviii et 316 pages avec 6 planches. Prix: 20 fr.

270 exemplaires sur papier vélin et 20 sur papier Whatmann.

Albert Dürer, his Life and Works; Containing his Journal in the Netherlands, Letters from Venice, Poetry, and other Writings; together with Complete Catalogues of his Engravings on Copper and Wood, Pictures, Sketches, etc. By WILLIAM B. SCOTT, Author of 'Half-hour Lectures on the Fine and Ornamental Arts,' etc. 1869; in-8vo. with Illustrations.

Portraits contemporains, par C.-A. Sainte-Beuve, de l'Académie française. Nouvelle édition, revue, corrigée et très-augmentée. Paris, Michel Lévy, 1869; 2 vol. in-18. Prix: 6 fr.

Paul Huet, le paysagiste, en 1830. Tome II, page 243.

- Le Roux de Lincy, par Gaston de Bourges. Paris, Bachelin-Deflorenne, 1869; in-8 de 4 pages.
Extrait du *Bibliophile français*.
- Eustache Le Sueur, par L. Vitet, de l'Académie française. Paris, de Soyé, 1869; in-18 de 173 pages.
Extrait du tome II des *Études sur l'histoire de l'Art*.
- Acht Jahre aus dem Leben Michel-Angelo Bonarroti's, nach Berichten von G. Vasari; von A. Hagem. Berlin, 1869; in-8. Prix: 1 thlr 15 ngr.
- La Jeunesse de Michel-Ange, coup d'œil sur ses principaux ouvrages, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1869; in-8 de 191 pages, avec gravures.
Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.
- Richard Mique, architecte de Stanislas, roi de Pologne, et de la reine Marie-Antoinette, par M. P. Morey, architecte. Nancy, Veuve Raybois, 1869; in-8 de 30 pages, avec 1 planche.
Extrait des *Mémoires de l'Académie de Stanislas*.
- Joseph Pagnon, Lettres et fragments recueillis par Clair Tisseur, avec une Préface par V. de Laprade, de l'Académie Française. Paris, Girard, 1869; in-12.
Joseph Pagnon est un peintre, ami des Flandrio, mort à Lyon, à la fin de 1846.
- Un artiste inconnu, par Ch. de Franqueville. Paris, A. Le Clère, 1869; in-8 de 15 pages.
Extrait du *Contemporain*, revue d'économie chrétienne; juin 1869.
C'est un article sur le livre dont l'annonce précède.
- Biographie en vers de Bernard Palissy, précédée d'une Préface dédiée à sa mémoire, par Antoine Taillade. Saintes, Hus, 1869; in-16 de vi et 10 pages. Prix: 0,50 c.
- Étude sur Pierre Puget, par Albert Meynier. Nîmes, Clauvel-Ballivet, 1869; in-8 de 21 pages.
Extrait des *Mémoires de l'Académie du Gard*.
- Raphaël, par Frédéric Kœnig. Nouvelle édition. Tours, Mame, 1869; in-8 de 192 pages, avec gravures.
Bibliothèque de la jeunesse chrétienne.
- Rembrandt et l'individualisme dans l'art, Conférences faites à Amsterdam, Rotterdam, Strasbourg, Reims et Paris, par Ath. Coquerel fils. Paris, Cherbuliez, 1869; in-8. Prix: 2 fr. 50 c.
25 exemplaires sur papier vergé. Prix: 5 fr.
- Biographies d'architectes. Sébastien Serlio, 1475-1554, par Léon Charvet, architecte, professeur à l'École des Beaux-Arts de Lyon. Lyon, Glairon-Mondet, 1869; in-8 de 113 pages. avec portrait.
- Renseignements sur quelques peintres et graveurs des XVII^e et XVIII^e siècles. Israël Silvestre et ses descendants, par E. de Silvestre. 2^e édition, Paris, Vve Bouchard-Huzard, 1869; in-8 de 263 pages.
- L'art et la vie de Stendhal (Henri Beyle). Paris, Germer Baillière, 1869; in-8 de 537 pages. Prix 6 fr.
On lit à la dernière page: « Fin du Tome premier. » Ni le titre, ni le faux-titre, ni les signatures, ne portent de tombeau. Cet ouvrage est de M. Albert Collignon, de Metz, auteur de *l'Art et la vie*, dont la première partie a été annoncée dans la *Gazette des Beaux-Arts*, première période, tome XXII, page 594, et la seconde partie, tome XXIII, page 575.
- Cadore, or Titian's Country. By Josiah Gilbert, one of the Authors of the 'Dolomite Mountains'. 1869; 8vo. with numerous illustrations and a Facsimile of Titian's Original Design for his Picture of the Battle of Cadore.
- Notice sur Pierre Travaux, statuaire (12 mai 1812-19 mars 1869), par Ulysse Gueneau. Paris, Appert, 1869; in-8 de 19 pages.
- Adrian Van Ostade, sein Leben und seine Kunst, von Th. Gaedertz. Lubeck, 1869; gd. in-8. Prix: 1 thlr 15 gr.

XI. — PHOTOGRAPHIE.

- Die photographischen Fortschritte der neuesten Zeit, von I. Lemling. Ludenscheid, Fretlach, 1869; in-8.
- Traité pratique de photo-miniature, contenant son historique, les divers procédés employés, et les principes du coloris, ou mélanges des couleurs appliquées à ce genre, par Edouard Le Blanc, peintre et retoucheur. Paris, Baur, 1869; in-8 de 48 pages. Prix, 2 fr. 50 c.
- Photographic. Procédé sur verre et sur papier. Verre opale, mat et brillant, coloris instantané, coloris brésilien. Retouche du cliché, par Gaston Belloc fils, fabricant de produits chimiques. Paris, Cordier, 1869; in-12 de iii et 73 pages.
- Les couleurs en photographie, solution du problème, par Louis Ducos du Haaron. Auch, Foix; Paris, Marion, 1869; in-8 de 59 pages. Prix: 2 fr.
- La chambre noire et le microscope. Photomicrographie pratique, par Julius Girard. Paris, Savy, 1869; in-18 de 91 pages. Prix: 2 fr.
- Catalogue de la huitième Exposition de la Société française de photographie, compre-

nant les œuvres des photographes français et étrangers. Palais de l'Industrie, du 4^{er} mai au 31 juillet 1869. 1^{re} édition. Paris, 1869; in-8 de 26 pages. Prix: 0,50 c.

XII. — PÉRIODIQUES NOUVEAUX

parus dans le semestre.

Belphégor au Salon, album critique et satirique de l'Exposition de 1869, par Molock. 1^{re} série. Paris, Marie et C^e, 1869; gd. in-8 de 12 pages. Prix: 0,30 c.

Paraît toutes les semaines.

Le Dessin omnibus, journal instructif et amusant. 1^{re} année, n^o 4, 4 juillet 1869. Paris, rue Cadet 2 bis, 1869; in-f^o de 4 pages.

Un an, 8 francs; six mois, 5 francs; trois mois, 3 francs. Un numéro, 15 c.

L'Esprit follet, album-journal, littéraire, artistique, fantaisiste. 1^{re} année, n^o 1, 15 mai

1869. Paris, rue Richelieu, 106, 1869; in-f^o de 8 pages à 3 colonnes.

Paraît le samedi. — Un an: 26 fr.; un numéro 50 c. Donne en prime un tableau à l'huile sur toile.

La Parodie, par Gill, 1^{re} année, n^o 4, 4 juin 1869. Paris, 19, rue des Martyrs, 1869; in-4^o de 16 pages.

Journal bi-mensuel, avec 12 pages de gravures en partie coloriées. Un an: 8 fr.; un numéro 30 c. A commencé par des caricatures du Salon de 1869.

Est devenue hebdomadaire le 1^{er} octobre.

Revue de la reliure et de la Bibliophilie, n^o 1, mai 1869. Paris, 19, rue des Juifs, 1869; in-8 de 24 pages, avec gravures.

Mensuel. Un an: 10 fr.; sur papier vergé: 16 fr.

Revue ethnographique. Mémoires et travaux de la Société d'ethnographie, 1^{re} année, n^o 1. Janvier, Février et Mars 1869. Paris, Amyot, 1869; in-8^o de 132 pages.

Paraît tous les trois mois; un an: 12 fr.

PAUL CHÉRON.

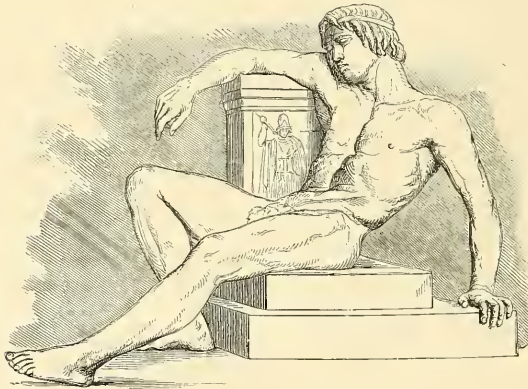


TABLE DES MATIÈRES

JUILLET, AOUT, SEPTEMBRE, OCTOBRE, NOVEMBRE, DÉCEMBRE 1869

ONZIÈME ANNÉE. — TOME DEUXIÈME. — DEUXIÈME PÉRIODE

TEXTE

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Paul Mantz.....	SALON DE 1869 (2 ^{me} et dernier article)... 5
Alfred Michiels.....	GONZALÈS COQUES ET LA FAMILLE RYCKAERT..... 24
Philippe Burty.....	EXPOSITION DE LA ROYAL ACADEMY..... 44
Lecoy de la Marche.....	L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, d'après la correspondance de ses directeurs — 1666-1792 — (4 ^{me} article)..... 62
Louis Viardot.....	COLLECTION DE DESSINS ORIGINAUX AU CHATEAU GRAND-DUCAL DE WEIMAR..... 90
W.....	CORRESPONDANCE DE LONDRES..... 94

1^{er} AOUT — DEUXIÈME LIVRAISON.

Charles Blanc, membre de l'Institut.....	CALAMATTA..... 97
Charles Cournauld.....	ÉTIENNE-AURICE FALCONET ET MARIE-ANNE COLLOT. 117
Émile Galichon.....	ŒUVRE DE ROSEN DIT NICOLETO DE MODÈNE (1 ^{er} article)..... 145

	Pages.
Philippe Burty.....	SALON DE 1869. — La Gravure..... 457
Lecoy de la Marche.....	L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, d'après la correspondance de ses directeurs (5 ^e article)..... 471
C. Dambrin.....	L'EXPOSITION RÉTROSPECTIVE DE BEAUVAIS. 486

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

René Ménard.....	LES MAITRISES ET LES ACADÉMIES..... 193
Louis Sauvageot.....	LE CHATEAU DE FRANÇOIS I ^{er} A SAINT-GERMAIN-EN-LAYE..... 207
Alfred Michiels.....	GÉNIE DE DAVID TENIERS..... 220
Jacques Desrosiers. . . .	DAVID WILKIE. Quelques lettres extraites de sa correspondance..... 240
Philippe Burty.....	L'ALBUM BOETZEL, SALON DE 1869..... 252
René Ménard.....	LES GROUPES DU NOUVEL OPÉRA..... 264
Lecoy de la Marche.....	L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, d'après la correspondance de ses directeurs (6 ^e article)..... 270

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Louis Viardot.....	LA GALERIE DE CASSEL..... 281
Eugène Müntz.....	EXPOSITION INTERNATIONALE DE MUNICH..... 301
Albert Jacquemart.....	EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE. — Musée oriental. — Inde et Perse..... 332
Lecoy de la Marche.....	L'ACADÉMIE DE FRANCE A ROME, d'après la correspondance de ses directeurs (7 ^e article)..... 352
J.-H. Parker.....	ROME ANCIENNE..... 365
Louis Courajod.....	L'ADMINISTRATION DES BEAUX-ARTS AU MILIEU DU XVIII ^e SIÈCLE. — La Restauration des tableaux du Roi..... 372

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Charles Clément.....	PRUD'HON, — SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPONDANCE (1 ^{er} article)..... 377
François Lenormant.....	LE TRÉSOR D'HILDESHEIM..... 408
J. Grangedor.....	EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'INDUSTRIE — Les Écoles de dessin. 426

TABLE DES MATIÈRES.

		571
		Pages.
Georges Lafenestre.....	BERNARDINO LUINI (1 ^{er} article).....	444
Jean Rousseau.....	UNE ÉPIGRAMME DE MICHEL-ANGE — La Chapelle des Médicis.	451
Philippe Burty.....	SAINTE-BEUVE, critique d'art.....	458
Wallenstein.....	SALON DE BRUXELLES.....	466

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Albert Jacquemart.....	UNION CENTRALE DES BEAUX-ARTS APPLIQUÉS A L'IN- DUSTRIE. — Musée oriental. — Chine.....	473
Charles Clément.....	PRUD'HON — SA VIE, SES ŒUVRES ET SA CORRESPON- DANCE.....	495
Alfred Michiels.....	ARTISTES DE DIVERS GENRES FORMÉS PAR RUBENS..	512
Philippe Burty.....	LES INDUSTRIES DE LUXE A L'EXPOSITION DE L'UNION CENTRALE.....	529
Émile Galichon.....	LES CHEFS-D'ŒUVRE DE LA PEINTURE ITALIENNE, par M. Paul Mantz.....	547
L. Lorrey.....	LES LIVRES D'ÉTRENNES.....	552
Paul Chéron.....	BIBLIOGRAPHIE DES OUVRAGES PUBLIÉS EN FRANCE ET A L'ÉTRANGER SUR LES BEAUX-ARTS ET LA CURIO- SITÉ, PENDANT LE SECOND SEMESTRE DE 1869...	556

GRAVURES

1^{er} JUILLET. — PREMIÈRE LIVRAISON.

	Pages.
Encadrement de page tiré d'un manuscrit arabe. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh.....	5
Mariage protestant; tableau de M. Brion, gravé par M. Rajon. Gravure tirée hors texte. Salon de 1869.....	6
L'Arc de Titus à Rome; tableau de M. Mouchot, dessiné par M. Bocourt, gravé par M. Sotain. Salon de 1869.....	9
Halte de muletiers, tableau de M. Fromentin, gravé à l'eau-forte par M. Courtry. Sortie de la loi le jour du sabbat; tableau de M. Brandon, gravé par M. Courtry. Gravure tirée hors texte. Salon de 1869.....	10
Une Bouteille de champagne; tableau de M. Schloesser, gravé par le peintre. Eau-forte tirée hors texte. Salon de 1869.....	42
La lande de Kerlagadic. Eau-forte de M. Bernier, d'après un de ses tableaux exposés. T. I de la 2 ^e série, p. 508, ou t. II.....	44
Une femme endormie, par M. Henner. Gravure de M. Morse. Gravure tirée hors texte.....	46
Lettre C, dessinée par Ducerceau; xvi ^e siècle.....	22
Lettre I, tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	24
Orphée et Eurydice; tableau de M. Watts, dessiné par M. Feyen-Perrin, gravé par M. Martin.....	44
Électre sur la tombe d'Agamemnon; tableau de M. Leighton, gravé par M. Chapon.....	47
Cérès et Pan, dessin et composition de M. Burnes Jones, gravure de M. Swain..	49
Plan de l'Exposition de la Royal Academy.....	55
Lettre L, tirée du Songe de Poliphile, édition italienne; xv ^e siècle.....	59
Jeune homme; dessin de Maso Finiguerra, dessiné par M. Schloesser, gravé par M. Protat. Galerie de Florence.....	62
Alexandre et Diogène. Dessin de Puget, reproduit en fac-simile. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	90
Lettre A, tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	93
Le Chariot. Dessin de M. Charles Jacque.....	94
	96

1^{er} AOUT. — DEUXIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page tiré d'une estampe de Holbein. Dessin photographique de M. Jacquin, gravure de M. Boetzel.....	97
Portrait de Falconet, d'après un dessin du Musée de Nancy. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	447

TABLE DES GRAVURES.

573

	Pages.
Pierre I ^{er} ; statue de Falconet, à Saint-Pétersbourg, d'après un dessin de L. Lossenko, du Musée de Nancy. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain....	437
Cul-de-lampe tiré d'une estampe de Brebiette.....	444
Lettre D tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	445
Deux montants d'ornements, par Nicoletto de Modène. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Collection de M. de Nolvos.....	447
Quatre montants d'ornements, par Nicoletto de Modène. Dessin photographique de M. Jacquin, gravure de M ^{lle} Boetzel. Collection de M. É. Galichon.....	449
Six motifs d'ornements, par Nicoletto de Modène. Dessin et gravure par les mêmes. Collection de M. É. Galichon.....	451
L'Annonciation aux bergers, gravure de Nicoletto de Modène. Dessin photographique de M. Jacquin, gravure de M ^{lle} Boetzel.....	453
Cul-de-lampe tiré d'un dessin de Nicoletto de Modène.....	456
Lettre T tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	457
Composition de M. Du Mauriez, gravée par M. Swain.....	469
Cul-de-lampe d'après un tableau de M. Chabal-Dussurgey. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain.....	470
Lettre D, tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	471
Camée d'après un dessin de Bouchardon.....	485
Aiguère d'Urbino. Dessin de M. Delange, gravure de M. Midderigh.....	486
Bouquet en orfèvrerie, dessiné par Laurent Lesgaré en 1623.....	492

1^{er} SEPTEMBRE. — TROISIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page tiré d'un manuscrit irlandais du vii ^e siècle. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. (Bibliothèque de Dublin.).....	193
Faïence de l'école ombrienne. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. (Collection de M. Gustave de Rothschild.).....	206
Fragment de la balustrade du château de Saint-Germain-en-Laye, restauré par M. Eugène Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M ^{lle} Flameng..	207
Chapelle de Saint-Louis, dans le château de Saint-Germain-en-Laye, gravée par M. Brunet-Debaines. Eau-forte tirée hors texte.....	208
Château de Saint-Germain-en-Laye, bâti sous Henri IV, d'après une gravure d'Israël Sylvestre.....	211
Cour du château de Saint-Germain-en-Laye, au commencement de la restauration commencée en 1862, par M. Millet. Eau-forte de M. Brunet-Debaines. Gravure tirée hors texte.....	212
Tourelle d'angle du château de Saint-Germain-en-Laye, après la restauration de M. Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M. Midderigh.....	213
Terrasse du château de Saint-Germain-en-Laye, après la restauration de M. Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M ^{lle} Flameng.....	215
Château de Saint-Germain-en-Laye, restauré par M. Eugène Millet. Dessin de M. Louis Sauvageot, gravure de M. Vautier.....	217
Chapiteau ionique de Scamozzi.....	219
Cartouche dans le goût du xvii ^e siècle.....	220

	Pages.
La Leçon de flageolet, par Teniers. Dessin de M. Parent, gravure de M. Gusmand. (Musée de Montpellier).....	223
Lettre P tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	240
Jeune pâtre italien. Dessin de M. L. Flameng, gravure de M. Boetzel.....	251
Lettre L tirée d'un livre français du commencement du xvii ^e siècle.....	252
Le Printemps (Salon de 1869), d'après M. Heilbuth, gravure de M. Joliet.....	253
Bienvenu qui apporte (Salon de 1869), d'après M. Worms, gravure de M. Martin.....	255
Les Mauvaises Herbes (Salon de 1869), d'après M. Breton, gravure de M. Martin.	257
Hébé endormie (Salon de 1869), d'après M. Carrier-Belleuse, gravure de M. Thomas.....	259
Après la pluie (Salon de 1869), d'après M. Schenck, gravure de M ^{lle} Hélène Boetzel.....	261
Lettre L tirée d'un livre français du xv ^e siècle.....	264
Les Amours musiciens, d'après une eau-forte de Brebiette, gravure de M. Deschamps.....	269

1^{er} OCTOBRE. — QUATRIÈME LIVRAISON.

Encadrement tiré d'un livre de Vérard, xv ^e siècle. Dessin et gravure de M. Pilinski.....	281
Portrait d'homme, par Albert Dürer. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon. Musée de Cassel.....	285
Vieillard, par Hans Burgmair. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Midderigh..	288
Madeleine repentante, par Rubens. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Yon. Musée de Cassel.....	289
Saskia Uilenburg, femme de Rembrandt. Gravure de M. Flameng, d'après Rembrandt. Gravure tirée hors texte. Musée de Cassel.....	294
La Leçon de chant, par Frans Hals. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Sotain. Musée de Cassel.....	297
Lettre L du xvi ^e siècle.....	301
La Vieillesse, par Thorvaldsen. Dessin de M. Gaillard.....	331
Motif d'architecture indienne.....	332
Poignée d'épée, avec incrustations de rubis. Collection de M. le marquis d'Hertford.....	334
Costume tiré d'une miniature indienne. Dessin de M. Jules Jacquemart.....	337
Lampe de mosquée. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh. Collection de M. Scheffer.....	341
Cafetière en faïence de Perse. Collection de M. Delange.....	343
Surahé en faïence de Perse. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Boetzel. Collection de M. Scheffer.....	344
Vase arabe en cristal de roche. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Protat. Musée du Louvre.....	347
Récipient de narghilé, en porcelaine de Perse. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Protat. Collection de M. Dutuit.....	349

TABLE DES GRAVURES.

575

	Pages.
Coupe en jade de travail persan. Dessin de M. Jacquemart, gravure de M. Hotelin. Collection de M. le duc de Morny.....	351
Lettre L tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	352
Chapiteau de l'ordre corinthien.....	365
Médaille athénienne.....	374
Lettre L tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	372
Cul-de-lampe d'après Brebiette.....	376

1^{er} NOVEMBRE. — CINQUIÈME LIVRAISON.

Tête de page d'après un dessin de Prud'hon. Dessin de M. Français, gravure de M. Boetzel. Collection de M. Marcille.....	377
Lettre E empruntée à un livre français du xvi ^e siècle.....	377
Buste antique en argent; grandeur de l'œuvre. Dessin de M. Gaillard, gravure de MM. Hotelin et Hurel. Collection de M. Charvet.....	408
Coupe du trésor d'Hildesheim. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Von.....	416
Patère du trésor d'Hildesheim. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon....	417
Vase à boire du trésor d'Hildesheim.....	448
Grand cratère du trésor d'Hildesheim. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Midderigh.....	419
Coupe du trésor d'Hildesheim. Dessin et gravure par les mêmes.....	420
Vase du trésor d'Hildesheim.....	425
Lettre C tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	426
Lettre L tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	441
Christ par Luini. Fresque du musée du Louvre, gravée par M. Morse. Gravure tirée hors texte.....	442
Vierge par Luini. Fresque du cloître de la Chartreuse de Pavie. Dessin de M. Gilbert, gravure de M. Chapon.....	445
Statue équestre d'après une gravure attribuée à Léonard de Vinci.....	450
Michel-Ange en méditation, d'après une gravure italienne du xvi ^e siècle.....	451
Lettre L tirée d'un livre italien du xvi ^e siècle.....	458
Lettre C tirée d'un livre italien du xvi ^e siècle.....	466
Landes, par M. Chabry. Eau-forte du peintre. Gravure tirée hors texte.....	466
Temps gris, par M ^{lle} Marie Collard. Dessin du peintre, gravure de M. Prunaire.	469
Groupe tiré des Trentaines de Bertal de Haze, par Leys. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Midderigh.....	472

1^{er} DÉCEMBRE. — SIXIÈME LIVRAISON.

Encadrement de page tiré de livres chinois appartenant à M. Philippe Burty, composé et dessiné par M. Montalan. Gravure de M. Midderigh.....	473
Vase honorifique. Dessin de M. Bocourt, gravure de M. Solain. Collection de M. Taigny.....	475

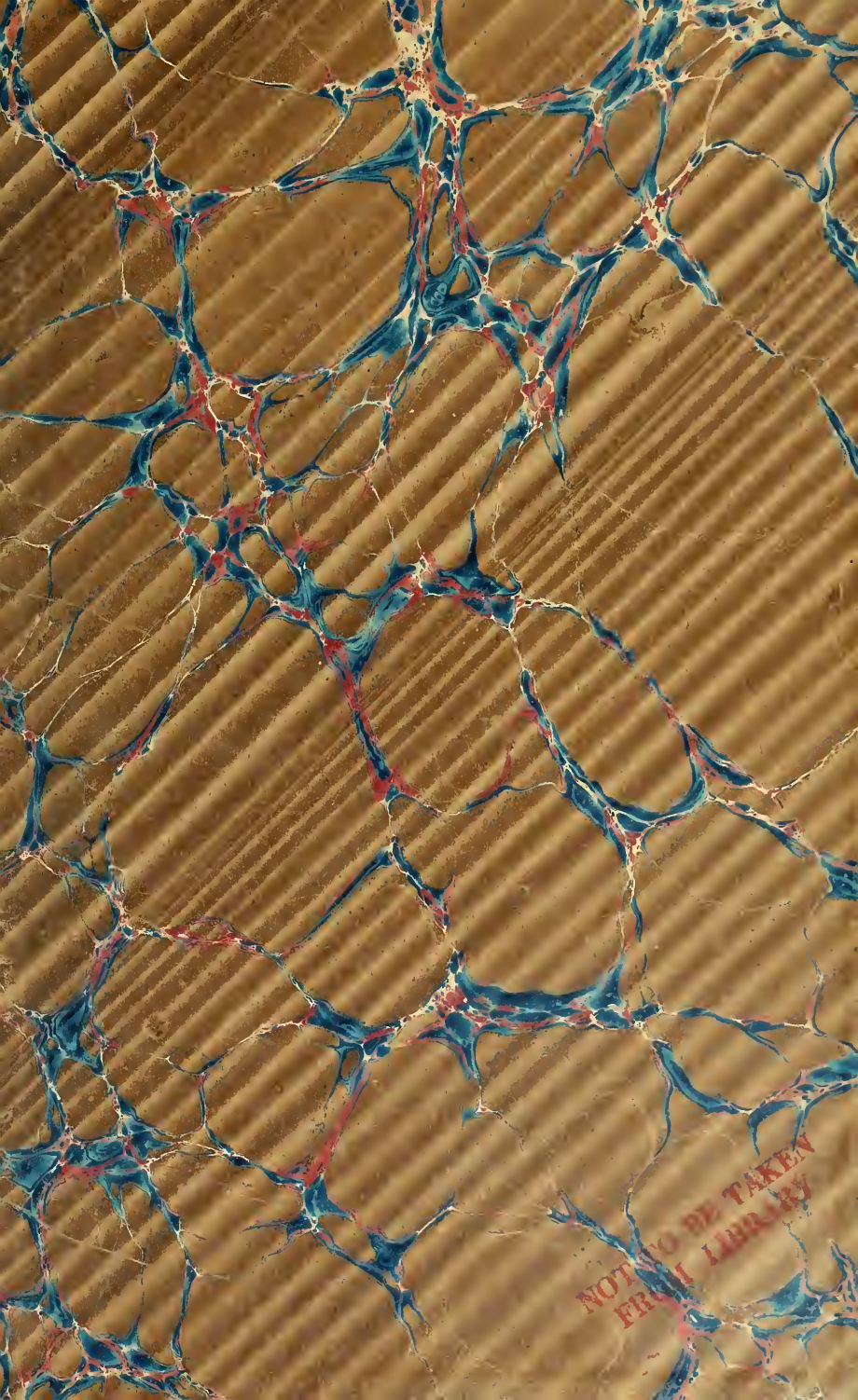
Vase en émail cloisonné. Dessin de M. Montalan, gravure de M. Eitling. Collection de M. Émile Galichon.....	484
Ting en porcelaine. Dessin de M. Delange, gravure de M ^{lle} Boetzel. Collection de M. Taigny.....	485
Vase du district de Tching-ling. Dessin de M. Castelli, gravure de M. Panne-macker. Collection de M ^{me} Malinet.....	487
Pou-tai, dieu du Contentement. Dessin de M. Jules Jacquemart. Collection de M ^{me} Malinet.....	491
Casque impérial chinois. Dessin de M. Montalan, gravure de MM. Hotelin et Hurel. Collection de M. le marquis d'Hertford.....	493
Lettre V tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	495
Lettre N tirée d'un livre italien du xv ^e siècle.....	512
Cul-de-lampe tiré d'une gravure de Brebiette.....	528
Lettre L tirée d'un manuscrit italien de la bibliothèque de Mathias Corvin.....	529
Vase avec figures repoussées par Wechle.....	533
Vase avec décor niellé, exposé par M. Froment-Meurice.....	535
Miroir exposé par M. Rouvenat.....	537
Scène du <i>Festin de Pierre</i> . Tapisserie exposée par M. Chocqueel.....	544
Meuble exposé par M. Sormani.....	545
Lettre P tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	546
Lettre I tirée d'un livre français du xvi ^e siècle.....	552
Héros expirant; sculpture de M. Simart, dessinée par M. Bocourt, gravée par M. Sotain.....	568

FIN DU TOME DEUXIEME DE LA DEUXIEME PERIODE.

Le Directeur : ÉMILE GALICHON.

NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY





NOT TO BE TAKEN
FROM LIBRARY

